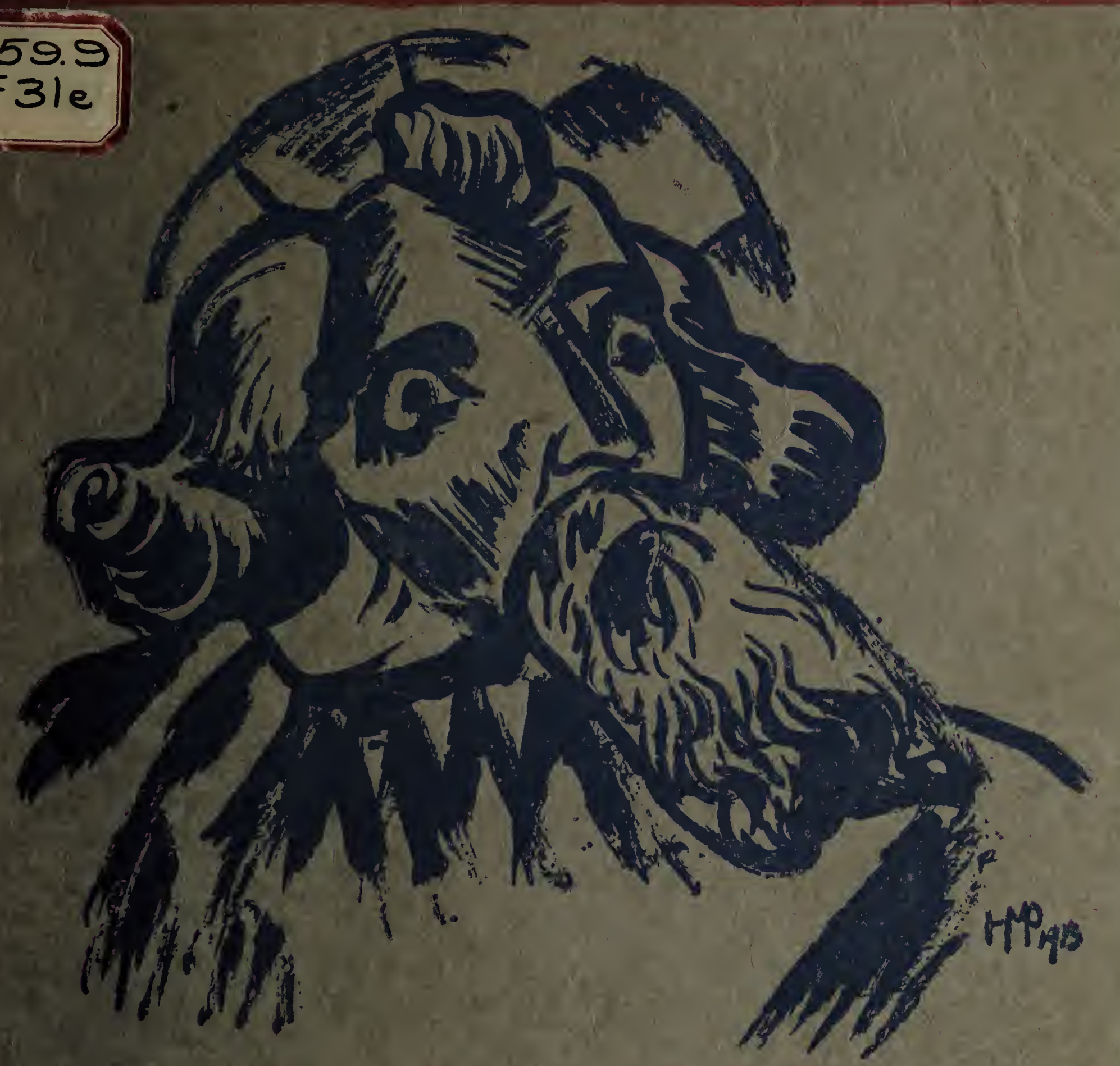
759.9
F31e



Paul Fechter
Der Expressionismus
Mit 50 Abbildungen

München · R. Piper & Co. · Verlag

THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY
759.9
F31e

OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG
:LEIPZIG:

Return this book on or before the *Latest Date* stamped below. A charge is made on all overdue books.

U. of I. Library

NOV 12'37
APR 20 1944
JUN 30 1950
NOV 14 1955
JAN - 1 1965
APR 17 1965
MAY 17 1965
FEB 11 1966
MAY 10 1979
MAY 3 1979
DUE: 11-21-84
OCT 30 1986

11148-S

PAUL FECHTER / DER EXPRESSIONISMUS

PAUL FECHTER

DER EXPRESSIONISMUS

MIT 50 ABBILDUNGEN

1920

FÜNFTES BIS NEUNTES TAUSEND

R. PIPER & CO. VERLAG / MÜNCHEN

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1920 BY R. PIPER & CO. VERLAG / MÜNCHEN

759.9
F31e

I N H A L T

I. DIE IMPRESSIONISTISCHE SITUATION SEITE 1

II. DIE FRÜHEN GEGENBEWEGUNGEN 11

III. DIE SPÄTEN GEGENBEWEGUNGEN 19

1. DER EXPRESSIONISMUS 21

2. DER KUBISMUS 35

3. DER FUTURISMUS 45

IV. SCHLUSSWORT 58

699998

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. MARÉES: DIE WERBUNG
2. COURBET: BADENDE FRAUEN
3. MONET: DIE SEINE-BRÜCKE
4. SIGNAC: HAFEN
5. CÉZANNE: LANDSCHAFT
6. VAN GOGH: CYPRESSEN
7. VAN GOGH: KARTOFFELN
8. CÉZANNE: STILLEBEN
9. CÉZANNE: KARTENSPIELER
10. VAN GOGH: BILDNIS
11. GAUGUIN: MÄDCHEN AUF TAHITI
12. GAUGUIN: BLUMENMÄDCHEN
13. MATISSE: FRAUEN AM MEER
14. MUNCH: DAS STERBEZIMMER
15. MATISSE: DAMENBILDNIS
16. PECHSTEIN: DAME MIT KATZE
17. PECHSTEIN: AKT
18. HECKEL: STERBENDER PIERROT
19. KOKOSCHKA: PETER ALTENBERG
20. MARC: HUND, FUCHS UND KATZE
21. SEEWALD: JUNGE MIT ESEL
22. MESECK: PROMETHEUS
23. MAX NEUMANN: HOHLWEG
24. RENÉ BEEH: ZEICHNUNG
25. BECKMANN: DIE NACHT
26. ROUSSEAU: APOLLINAIRE UND DIE MUSE
27. PICASSO: MÄDCHENBILDNIS
28. KANDINSKY: KOMPOSITION
29. PICASSO: LE VERRE D'ABSINTHE
30. PICASSO: L'ARLEQUIN
31. GAUGUIN: RELIEF
32. MATISSE: DER SKLAVE
33. LEHMBRUCK: MÄDCHEN
34. ARCHIPENKO: DER TANZ
35. PECHSTEIN: BÜSTE
36. BOCCIONI: DIE MACHT DER STRASSE
37. SEVERINI: DER BOULEVARD
38. RUSSOLO: ERINNERUNG
39. CARRA: DIE BEERDIGUNG
40. HETTNER: SCHLAFENDER PIERROT

ABBILDUNGEN IM TEXT

41. MANET: DAMENBILDNIS
42. MUNCH: CORA
43. VAN GOGH: LANDSCHAFT
44. KANDINSKY: HOLZSCHNITT
45. MATISSE: RÜCKENAKT
46. KUBIN: ILLUSTRATION ZU DOSTOJEWSKIS „DOPPELGÄNGER"
47. BARLACH: TRINKER
48. GROSSMANN: BILDNIS
49. BECKMANN: SELBSTBILDNIS
50. MEIDNER: ZEICHNUNG

I. DIE IMPRESSIONISTISCHE SITUATION

Manet: Zeichnung

Die Entwicklung des abgelaufenen Jahrhunderts, das an seinem Anfang Goethe und Hegel, an seinem Ende Kapitalismus und Aviatik sah, ist auf fast allen Gebieten seelisch geistiger Betätigung in Deutschland die gleiche gewesen. Vom metaphysischen Weltgefühl über Empirismus und Naturalismus zur Vorherrschaft der Technik— so könnte man die Geschichte der Philosophie so gut wie die der Naturwissenschaften, der Literatur so gut wie die der Malerei umschreiben. Die ungeheure Welle der Spekulation im ersten Drittel des Jahrhunderts bringt im zweiten den Gegenschlag, die steigende Wertung der empirischen Forschung: mit dieser wächst mehr als proportional die Verfeinerung der Mittel und Methoden, bis zuletzt das Technische, aus der Dienerrolle bei der Wissenschaft emanzipiert, sich ihr als Eigenwert gegenüberstellt und schliesslich seinerseits die Wissenschaft, das ursprünglich Geistige als Hilfsmittel verwertet. Der Geist, zu Beginn des Jahrhunderts auf einem Höhepunkt seiner Freiheit, wird im weiteren Verlauf in die Bindungen des Zwecks geschlagen, hat seinen Sinn nicht mehr in sich, sondern nur noch in der Anwendung auf das Leben, im Wissenschaftlich-Technischen und in der staatlich-bürgerlichen Organisation. Die Lebensrichtung von innen nach außen siegt auf der ganzen Linie. Der Krieg ist von hier aus gesehen Konsequenz, Krönung und Umkehr dieser Entwicklung: der angewandte Geist, ins Materiell-Technische verschleppt und gebunden, erstarrt in den Organisationen einer längst toten Idee (der staatlichen), reckt sich, um zur Freiheit zu kommen, in einer Riesenkatastrophe der Selbstvernichtung seiner Bindungen auf, das Technische in den Zerstörungsmitteln der Kriegführung, die Organisationen des Staatlichen mit seiner zweiten Phase, der Revolution zerbrechend.

Innerhalb der Naturwissenschaften liegt der Weg ohne weiteres am Tage. Innerhalb der Philosophie wird er durch die Entwicklung von der Phänomenologie über die materialistische Infektion zu den Versuchen,

mit naturwissenschaftlichen Mitteln Begriffsdichtung zu machen und zu den Grotesken der experimentellen Psychologie bezeichnet. In der bildenden Kunst steht am Anfang des Jahrhunderts der metaphysische Ausdruckswille der Friedrich und Runge, umgeben von der Tradition des bürgerlichen Rokoko, die sich langsam ins Biedermeier fortsetzt, steht ferner die religiöse Sehnsucht der Nazarener (die viel mehr als eine nur literarische Bewegung bedeuten) und der Klassizismus Weimarischer Observanz, aus welchen Ingredienzien sich langsam der Materialismus der Historienmalerei und darüber hinaus der zeitgenössische Naturalismus entwickelt. Der Ausdrucksinstinkt, das metaphysische Bedürfnis geht unter dem Eindruck der naturwissenschaftlichen Erfolge verloren; an seine Stelle tritt der Glaube an die Umwelt als die einzig wirkliche Wirklichkeit. Der Geist tritt seinen bisherigen Platz an die Dinge ab: die Natur, deren Erkenntnis man die berauschenden Einsichten und Ausblicke verdankt, die die Mitte des Jahrhunderts brachte, wurde noch mehr als bisher zur alleinigen Richtschnur auch der Kunst; der Eindruck, den das Auge von ihr empfing, ward das einzige Regulativ und die Aufgabe des Malers, sein Können immer mehr zur Verfestigung auch der flüchtigsten Variation dieses Eindruckes zu steigern. Aus dieser Analyse des Augenerlebnisses wuchs der Impressionismus, der den Künstler mehr und mehr zum Diener, die Umwelt zum Gesetzgeber erhob, und es war nur logisch, daß zuletzt der Versuch der Verschmelzung von Kunst und Wissenschaft unternommen wurde, im Neoimpressionismus. Die Ergebnisse der Wissenschaft werden zur Reinigung und Steigerung des Mittels herangezogen: das technische Interesse absorbiert die wesentlichsten Energien, und die Seele des Künstlers zieht sich nicht nur dienend hinter den Eindruck der Dinge zurück, sondern schafft sich sozusagen hinter der Netzhaut ein zweites Auge, die Welt erst durch dieses physiologisch schon exakt durchforschte Organ aufnehmend. Die Persönlichkeit des Künstlers wird mehr und mehr auf Passivität gestellt: sein Betätigungsgebiet bleibt einzig die Festlegung des Empfangenen mit wissenschaftlich einwandfreien und reinen Mitteln. Die Technik der Darstellung wird das Primäre.

Diese Entwicklung ist genau genommen Krönung und Abschluß eines Prozesses, der nicht nur das Jahrhundert umfaßt, sondern mit dem Heraufkommen der Renaissance einsetzte. Mit der Gotik versank für die Gebiete konkreter Objektivierung eines geistigen Erlebnisses, für Kunst und Architektur der letzte Stil; die Herrschaft des Naturalismus — das Wort in seinem umfassendsten Sinne verstanden — begann. Das metaphysisch gerichtete Weltgefühl des Mittelalters ward abgelöst von der Hinwendung zum Diesseits, und am Ende der Renaissance, die aus dem ersten Rausch erwuchs, stand die europäische Kunst genau genommen vor der gleichen Aufgabe wie das späte Altertum gegenüber dem hellenistischen Naturalismus: vor dem Problem, zu zerstören, um weiterbauen zu können. Bei der Antike fand das späte Rom die stärksten Lösungen dieser Aufgabe — sei es aus überreifen Erkenntnissen, sei es aus der Zufuhr frischen Barbarenblutes heraus, die ihm die Gnade des Schicksals gab. Werke wie der Helenasarkophag oder die frühchristlichen Reliefarbeiten des Lateran sind nach dem überfeinerten Naturalismus der späten Rundplastik von einer Stilkraft, deren Bindungen fortwirkend Jahrhunderte getragen haben. Die Renaissance fand nicht das Glück einer derartigen Gegenbewegung: die Entwicklungsgeschichte der europäischen Malerei seit dem Abebben des italienischen Stromes im 16. und des holländischen im 17. Jahrhundert ist nicht bestimmt durch die Reaktion einer Stilbewegung aus geistigen Voraussetzungen, sondern im Grunde eine Reihe immer erneuerter Versuche, durch Variationen und Verlegungen des Unmittelbarkeitspunktes dem neuzeitlichen Naturalismus immer noch einmal die Möglichkeit neuer fruchtbarer Entwicklungen abzuringen.

Jede Epoche — und damit auch fast jede einzelne künstlerische Erscheinung — seit dem Versinken der Gotik lässt sich nämlich in der Hauptsache durch das kennzeichnen, was sie als das Unmittelbarste in der Umwelt und ihrer Sichtbarkeit empfindet, als das, in dem das Wesen der Welt am unverhülltesten sichtbar und fühlbar wird. Den einen ist es die plastisch dreidimensionale Erscheinung der Dinge, den anderen ihr farbig-flächiger Reflex; hier ist es das ruhige Sein,

die geheimnisvolle Harmonie der Koexistenz, wie sie etwa Raffaels Disputa beherrscht, dort das Leben als Werdendes, der Reichtum gleitender Bewegtheit, der den Zugangspunkt bildet. Heute ist es die Natur, morgen der Mensch, einmal die Historie, ein andermal die jeweilige Gegenwart, wie es der Rhythmus des Ganzen gerade mit sich bringt. Immer aber sind diese Unmittelbarkeitserlebnisse Ausgangspunkte für ein mehr oder weniger hingebungsvolles Sicheinfühlen in die Umwelt, für ein Sich-unter-die-Natur-Stellen, die überall die unbedingte Herrscherin bleibt. Eine Ausnahme bilden nur die fast alle wesentlichen Phasen des Entwicklungsprozesses begleitenden akademischen Strömungen: sie stellen indessen dem Naturalismus wohl ein Stilwollen entgegen, aber nicht so sehr aus einer Rückwendung zum Geistigen, als vielmehr von Bildrücksichten oder irgendwie literarisch begrifflichen Erwägungen aus. Die mannigfachen Formen des Klassizismus von Poussin bis zur Gegenwart bezeichnen diese antithetischen Versuche, die naturgemäß fast regelmäßig im Dekorativen verbleiben, während die lebendigen Energien der Zeit von dem naturalistischen Kunstwollen aufgesogen werden.

Diese Variationsmöglichkeiten des Unmittelbaren schienen mit dem Ende des Rokoko eigentlich erschöpft, und das beginnende 19. Jahrhundert stand erneut vor der Aufgabe, zu zerstören, um den Boden für ein neues seelisch metaphysisches Formwerden zu bereiten. Die Riesenwelle der sich selbst ergreifenden Geistigkeit, die damals Deutschland trug und in Hegel gipfelte, blieb indessen im bildhaft Sinnbildlichen einflußlos: höchstens bei Runge oder Friedrich glänzt ein ferner Widerschein. Die Zeit drängte nach direkter Formulierung des Geistigen: und die ihr folgende, sich gegen sie entwickelnde, umging das Problem, indem sie ein neues z e i t l i c h Unmittelbares, das Zeitgenössische aufgriff, und ferner den Naturalismus bis zum Wettkampf mit der exakten Wissenschaftlichkeit steigerte. Manets vielberufene Contemporanéité gab die Möglichkeit eines neuen Erlebniskreises; die Verwertung wissenschaftlicher Mittel zur Reinigung und exakt theoretischen Fundierung des Darstellungsprozesses brachte einen Zusatz von Formalismus, der den Vorwurf allzu materia-

listischer Tendenz aufzuheben geeignet war. Und für die Führenden trifft er auch, obwohl häufig erhoben, kaum zu: das Verhängnis begann erst, als die Verallgemeinerung einsetzte — um so mehr, als letzten Endes kaum einer aus der eigentlichen Impressionistengeneration als Persönlichkeit in die Regionen genialer Besonderheit hineinragte. Manet gehört nur mit seinen Ausläufern zu ihnen, ist im wesentlichen dem altmeisterlich tonigen Naturalismus zuzuzählen, den in Frankreich Courbet, in Deutschland Leibl, beide stark mit einem unmittelbaren Verhältnis zur dreidimensionalen kubischen Realität der Dinge vertreten. (Man könnte sagen, diese beiden sind die malerische Parallele zu der geistigen Welle, die sich im Materialismusstreit, in „Kraft und Stoff", in Ludwig Feuerbach Ausdruck suchte.) Die eigentliche impressionistische Bewegung, die Umschreibung des Zieles künstlerischer Arbeit als einer Auflösung des visuellen Eindrucks der Welt in möglichst reine, physiologisch „richtige" Farben setzt mit dem letzten Drittel des Jahrhunderts ein: sie ist bereits eine intellektuelle Verfeinerung gegenüber den primitiveren Vorgängern: literarisch würde ihr etwa Machs „Analyse der Empfindungen" entsprechen. Die Bewegung wächst auf der stärksten Tendenz der Zeit, auf dem Trieb, alles innere Geschehen dem Gesetz des Äußeren unterzuordnen und die menschliche Seele mehr und mehr passiv, im Handeln wie im Aufnehmen kausal determiniert der Welt gegenüberzustellen. Für die Führenden ist das Erlebnis dieser wissenden Entsagung eine ungeheure Bereicherung, aus der nun im Ringen mit den traditionellen Werten die neue Form geschaffen wird oder halb automatisch entsteht. Aus dem Erfassen der zeitlichen Unmittelbarkeit, des Zeitgenosseseins, wächst durch Verdichtung der Trieb nach Erfassung eines einzelnen Augenblicks, als des alleinigen Erlebnismoments, wächst ebenso der Versuch, statt der lebendigen Bewegtheit der Dinge Bewegungen fixierend zu erhaschen, den Wettbewerb mit technisch-wissenschaftlichen Methoden der Aufzeichnung aufzunehmen. Der Trieb zur Natur wird zum Trieb ins Freie: das Atelier, zum Symbol schulmäßig akademischer Handfertigkeitsübermittelung gesunken, wird verlassen; nur im freien Licht ist jene „Natürlichkeit",

jene Konkurrenz mit Sonne und Luft und Licht und ihren Farbenspielen zu erreichen, die das Ziel aller Produktion wird. Monet nimmt diesen Wettstreit gleich serienweise auf: seine Impressionsreihen sind wie vorweggenommene Filmphasen einer farbigen Naturkinoaufnahme. Sisley verschmilzt die neuen Bestrebungen mit den Ausklängen der Lyrik von 1830; Pissarro paßt variierend die Methodik dem wechselnden Objekt an — und Seurat und Signac endlich bringen die wissenschaftliche Systematisierung; Seurat, der größere Künstler von beiden, löst im Vorübergehen noch (abgesehen von den sonstigen Qualitäten seiner Bilder) das Problem der Vereinigung von reiner Farbe und Ton; Signac formuliert begrifflich die Aufgabe und ihre Lösungsmöglichkeiten und führt gleichzeitig, weil er am konsequentesten vorgeht, schon wieder eine Antithese, das Dekorative herauf.

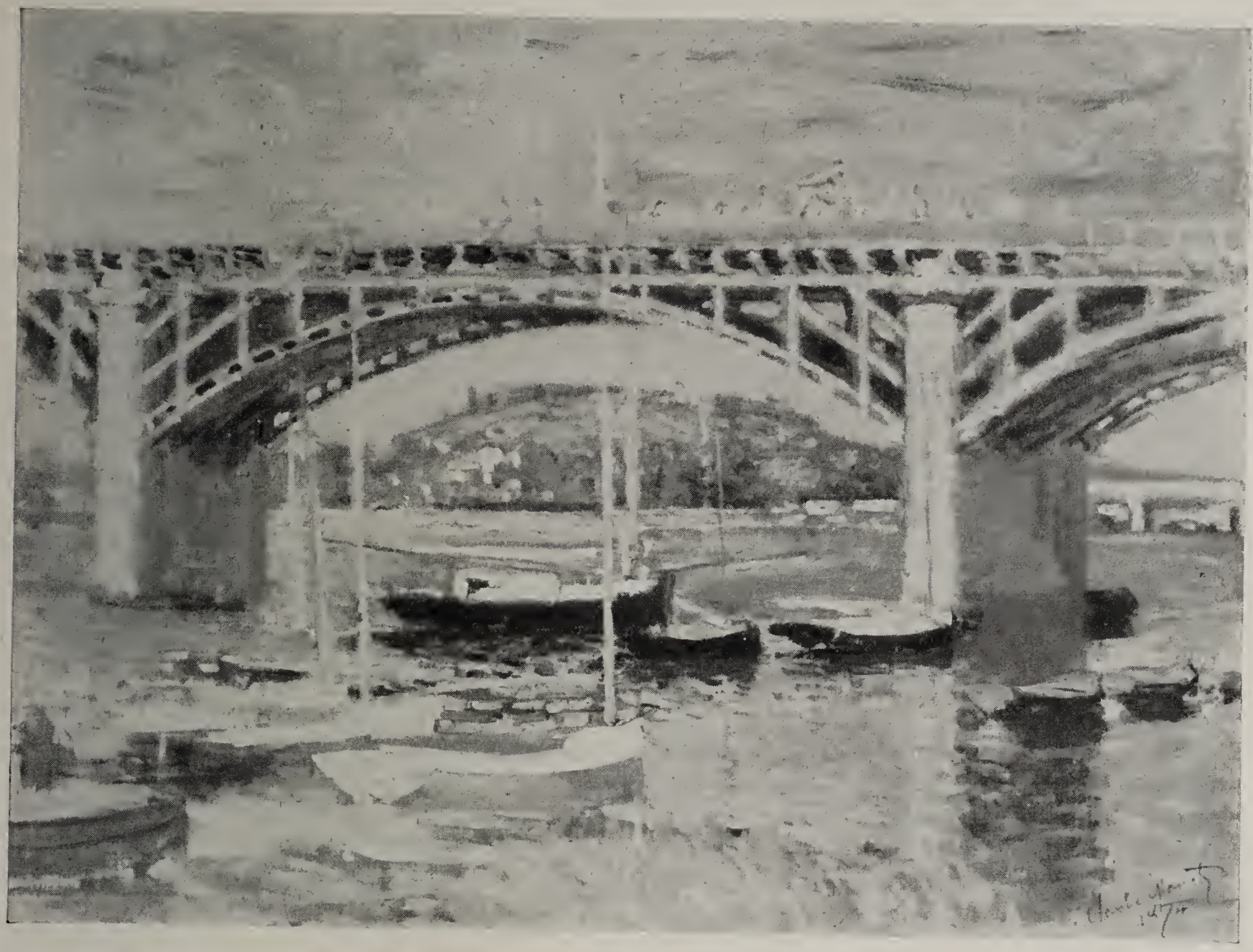
Damit ist der Kreis und der Weg des Impressionismus in seinen wesentlichsten Zügen eigentlich umschrieben. Daß neben der angedeuteten Tendenz zur Natur, neben dieser wissenschaftlich fundierten Landschafterei auf Grund reiner Farben noch andere Strebungen hineinspielen, daß von Japan Einflüsse kommen, die zu der spitzig kühlen, asymmetrischen Rhythmik des Degas führen, mit dem Varietéhaften des modernen Lebens zusammen Lautrecs Phantasien schaffen und vom Zweck ergriffen in das moderne Plakat hineingezogen werden; daß ferner neben den impressionistischen Tendenzen Neigungen zu monumentaler und dekorativer Betätigung bestehen bleiben, ist für die Bestimmung der impressionistischen Situation letzten Endes unwesentlich. Auf der anderen Seite sind van Gogh und Cézanne, obwohl beide dem Impressionismus aufs engste verwandt und durch ihn hindurchgegangen, so sehr Kulminationspunkte, daß sie alle beide schon zu den Gegenbewegungen hinüberführen und nicht mit Unrecht zu den frühen Heiligen des Antiimpressionismus geworden sind.

Van Gogh ist die höchste Steigerung, die der Naturrausch des Impressionismus erreicht hat. Die Hingabe an die Umwelt wächst bei ihm zur Ekstase im reinen Wortsinn; er erlebt in der Produktion das mystische Einswerden mit der Welt, wirft in den glühenden Bildern

München, Neue Staatsgalerie

Marées: Die Werbung. Mittelbild des Triptychons

Courbet: Badende Frauen



München, Neue Staatsgalerie *Photo Hanfstaengl*

Claude Monet: Die Seine-Brücke bei Argenteuil

Photo Druet

Signac: Hafen

von Arles zugleich die tiefste Wesenheit dieser Kornfelder und Bäume, Menschen und Dinge, wie seiner eigenen Seele auf die Leinwand, tobt ein fast erotisches Hingebungsbedürfnis in ornamentaler Bändigung aus. Das germanische Natureinfühlen wird unter der südlichen Sonne bis zur Raserei gesteigert; aus dem ruhig geschmackvollen Impressionismus der Pariser Zeit quillt der Daseinsrausch der letzten Phase (hinter dem freilich schon die Daseinsangst sitzt) und mit ihm der Rausch der reinen Farbe, die zum doppelten Sinnbild des Drinnen und Draußen wird. Die Wildheit des Erlebnisses wird immer formal organisiert (zuweilen ist sogar diese Organisation stärker als das Erlebte); die Natureinfühlung aber steht an erster Stelle, die Hingebung ist das Primäre, nicht das Bild. Die Bildrücksicht ist, wenn wir sie auch mit dem wachsenden Abstand immer stärker empfinden, für van Gogh das Sekundäre; tritt sie, wie in manchen Zeichnungen, in den Vordergrund, so ist das Ergebnis vielfach nur Kunstgewerbe. Van Gogh ist eine letzte Möglichkeit des Impressionismus: zugleich ist er der Beginn der Antithese, der Anfang vom Ende, weil die Ekstase bei ihm nicht nur zu neuen dekorativen Werten, sondern zu einem neuen Bekenntnis kommt. Der Impressionismus war Ausdruck des Relativismus der Zeit: er löst die Dinge in ein Spiel der Farben, bekennt sich niemals zu einer, sondern stets zu allen, die Entscheidung und Zusammenfassung dem Betrachter überlassend. Van Goghs seelische Temperatur verlangt das Bekenntnis: er bringt wieder den Mut zur Farbe als Fläche, ohne Ausweichen und Abbiegen: Blau ist nur blau und Gelb gelb, ohne Zerlegung und Skepsis. So führt er fast automatisch die Passivität des Impressionismus ad absurdum — so fern er auch dem bewußten Protest der dekorativen Synthetiker um Gauguin trotz aller Freundschaft noch blieb.

Von einer anderen Seite her wird Cézanne zum Vollender und Zerstörer der impressionistischen Tendenz. Das Ziel des Impressionismus war die Reinigung des visuellen Materials von allen begrifflichen Zutaten. Der optische Eindruck allein, das passiv Empfangene sollte mit reinen Mitteln analysiert und festgehalten werden. Jedes begriffliche Wissen von den Dingen ward ebenso ausgeschaltet wie ihre

sozusagen literarische Bedeutung: rein ihre Erscheinung wird zum Bildmaterial. Cézanne scheint hier, dank einer seltsam genialen physiologischen Augenorganisation, noch einen Schritt weiter gegangen zu sein, die Passivität noch um eine Stufe weiter gesteigert, das empfangene optische Material noch mehr gereinigt zu haben. Es gibt Bilder von ihm, Aquarelle vor allem, vor denen man das Gefühl hat, daß der, der sie schuf, imstande war, optische Eindrücke unabhängig von dem, was Schopenhauer das „Vorstellen" nennt, zu empfinden. Er verwendet sozusagen ganz reines Netzhautmaterial, reine Farbeneindrücke, die noch nicht von dem formenden und in den Raum projizierenden, kausal arbeitenden „Verstand" zu Dingen verschmolzen, verdichtet oder theoretisch wie bei Signac „zerlegt" sind. Cézannes Bilder scheinen aus solchem bis ins letzte gereinigten aller gegenständlichen Schwere entkleideten Material geformt: sein vielberufenes Arbeiten mit Flächen hat vielleicht in dieser passiven Genialität seiner Augen seine tiefsten Gründe. Die impressionistische Passivität des Künstlers gegenüber dem Objekt scheint in ihm ebenso wie die Ausschaltung aller intellektuellen, nicht ursprünglich sensuellen Faktoren des Weltaufnehmens ihren Gipfel und damit zugleich ihren Umkehrpunkt erreicht zu haben. Denn jenseits dieses Punktes führt Cézanne durch die Art, wie er mit diesen seinen Flächen seine Bilder baut, weit über den Impressionismus hinaus, zu fast allen Phasen der Gegenbewegungen, die früher oder später den Kampf gegen den Impressionismus aufgenommen haben. Expressionisten und Kubisten berufen sich mit dem gleichen Recht auf ihn, weil tatsächlich in dem bei aller unendlichen Differenzierung schwer geballten Werke, das er hinterließ, die Wurzeln aller späteren Versuche vereinigt liegen.

II. DIE FRÜHEN GEGENBEWEGUNGEN

Munch: Cora. Radierung

Eine Darstellung der impressionistischen Situation und der an sie anknüpfenden Gegenbewegungen wird durch die Tatsache kompilziert, daß in Deutschland und Frankreich, als den wesentlich beteiligten Ländern, die Entwicklungen nicht parallel, sondern teils nacheinander, teils in wunderlichem zeitlichen Durcheinander verlaufen. In Frankreich setzt der Impressionismus mit dem Anfang der siebziger Jahre ein — in Deutschland 20 Jahre später, als jenseits des Rheins van Gogh bereits gestorben ist, Gauguin den Namen Monets in den Bann getan hat und das Neue schon im Werden ist. Auf der anderen Seite kommt die Berliner impressionistische Entwicklung ins Rollen durch die Veranstaltung einer Munch-Ausstellung: man unternimmt zu Anfang der neunziger Jahre etwas, das erst 20 Jahre später zeitgemäß im Sinne von wirksam ist. So wird das Intermezzo Munch vergessen oder vorläufig zur Unwirksamkeit eingeordnet, und die Deutschen holen, während Frankreich sich bereits mit den nachimpressionistischen Aufgaben auseinandersetzt, den impressionistischen Abschnitt der Kunstgeschichte nach. Erst nach dessen Erledigung setzen die deutschen Gegenbewegungen ein, die nun abkürzend die frühen französischen Tendenzen aufnehmen, übertragen und auf den Voraussetzungen der anderen Rasse zu neuen Ergebnissen entwickeln. Das Tempo des Prozesses wird beschleunigt, der französische Vorsprung rasch eingeholt, worauf die Führung langsam mehr und mehr auf die germanische Seite übergeht.

Übergangen werden können die primitiven Versuche einer antinaturalistischen Reaktion im Gegenständlichen, wie sie etwa in den neunziger Jahren in Deutschland sich zu regen begannen. Dem Naturalismus des Objekts stellte man hier einen Idealismus von gleicher Körperlichkeit entgegen, der Herrschaft der Umwelt die Freiheit des Ich in der Wahl seiner ebenso objektiven Phantasieen. Neben Bauern und alte Weiber traten Nymphen und Heilige, und der weibliche Akt wurde aus der reinen Existenz im Baden oder Nichtstun wieder in

die Weltanschauungsausdruckssphäre entrückt. Man besann sich auf den Symbolwert der Kunst, vergaß aber, daß ein solcher sich a priori indirekt immer ergibt, und suchte ihn im Gegenständlichen noch gesondert zum Ausdruck zu bringen, so daß das Endresultat jener gewissermaßen doppelte Symbolismus wurde, dessen wunderliche Blüten in ihrer Unklarheit und Formlosigkeit heute wie Sinnbilder des geistigen Zustands der ganzen Epoche wirken.

Die ersten ernsthafteren Versuche einer Zurückführung der künstlerischen Tätigkeit auf den ihr gemäßen Boden brachte in Frankreich die Schule von Pont Aven, der Kreis Paul Gauguins. Er erkannte instinktiv die Gefahren des Impressionismus als eines analytischen Naturalismus: er suchte die Befreiung darin, daß er statt der Analyse die Synthese, statt der Natur das Bild betonte. Gauguin war selbst durch die impressionistische Bewegung hindurchgegangen; er kannte ihre Mittel und Möglichkeiten und suchte ihr mit neuen Mitteln und Möglichkeiten entgegenzutreten. Er unternahm eine an sich richtige und notwendige Vorzeichenänderung, begnügte sich dann aber mit der Variation der äußeren Ablaufsformen des künstlerischen Prozesses, statt bis zu seinen Quellen vorzudringen. Er war trotz alles Positiven seiner Art zu wenig Künstler und zu sehr Artist, d. h. begrifflich bedingter Mensch, um über diese Gegenbewegung im Empirischen bis zu dem Punkt zu gelangen, wo im Sinn der neuen Zeit der Grundfehler des impressionistischen Unternehmens lag. So setzte er der Analyse des farbigen Eindrucks seine Synthese der farbigen Flächen entgegen, der Organisation vom Gegenstand aus die Betonung des Bildes und seiner Gesetze; er ahnte den Irrtum, aber stieg nicht bis an seinen Wurzelpunkt hinab — und das Ergebnis war, daß er mehr oder weniger bei einer lyrischen Dekoration ankommen mußte. Er faßte wohl zusammen; aber er verblieb sozusagen noch außerhalb der Netzhaut: die zeitliche Nähe auf der einen, die Schwäche des persönlichen Instinkts und der Einsicht auf der anderen Seite verhinderten eine weitergehende und entscheidende Klärung.

Von Gauguins erneuter Betonung des Bildes als eines seine eigenen Gesetze lebenden Organismus und von seiner die Farbe nach der

impressionistischen Zersplitterung wieder zu eigenem Wert zusammenschließenden Synthese des Mittels nahm ein großer Teil der jungen Bewegung Frankreichs seinen Ausgang. Einflüsse von van Gogh kamen hinzu. Seine ungeheure Abkürzung des Weges vom Eindruck zum Ausdruck brachte fast von selbst ebenfalls dekorative Wirkungen zustande, wenn auch in einer dem Impressionismus näher bleibenden Art; vor allem aber war die Intensität seines Erlebens so stark, daß schon von ihr aus eine Anziehung auf das neue Geschlecht ausgehen mußte, das in dem Schema werdenden Impressionismus kein Mittel mehr fand, seinem seelischen Bedürfnis gerecht zu werden. Man spürte irgendwie dunkel, daß die Gefühlskraft dieses Holländers zum wenigsten ein Faktor des neuen Kunstwollens war und bleiben mußte, wenn man sich auch zunächst in den eigenen Versuchen wie Gauguin an das Äußere hielt, an die Vereinfachung und Verdichtung, an die schmückenden Werte und an den Trieb zu einer neuen Monumentalität, so daß auch diese Anfänge sich zunächst mehr oder weniger im Malerischen, nicht im Künstlerischen abspielten. Einwirkungen von Cézanne her, bei dem das Verhältnis zur Fläche ja ebenfalls eine bedeutsame Rolle spielte, komplizierten die Situation noch mehr.

Nach Deutschland kamen diese Bemühungen um neue Wege oder Auswege aus der wissenschaftlichen Sackgasse erheblich später in eine Situation hinein, die teils günstiger, teils noch verworrener war, als die französische. Der Impressionismus war bei uns nicht ein einheitlicher Strom wie in Frankreich, sondern etwas lokal Differenziertes, zur Berliner, Münchener, Dresdener Spezialität Entwickeltes, so daß der Kampf nicht nur in einer, sondern in drei oder vier Richtungen zu führen war und Entscheidungen nicht einmal, sondern drei-, viermal getroffen werden mußten. Er war überdies vor allem bei den führenden Persönlichkeiten nirgends so konsequent entwickelt wie in Frankreich, war im Grunde zumeist eine malerische Auflockerung des alten tonigen Naturalismus geblieben, nicht eine Bildgestaltung aus dem Geist der reinen Farbe. Dazu kam die etwa gleichzeitig erstarkte kunstgewerbliche Bewegung. Sie wirkte auf der

einen Seite helfend, auf der anderen Irrtümer stützend und kräftigend. Sie schaffte Betätigungsmöglichkeiten und legte gleichzeitig den Akzent in stärkerem Maße auf das Dekorative. Sie stellte Aufgaben, hob allerhand Probleme heraus, und trug zugleich den Begriff, trug Abstraktes in Regionen des Lebens, wo es beim besten Willen nichts zu suchen hatte. Sie absorbierte Energien, die, sich selbst überlassen, Stärkeres geleistet hätten, und verwirrte vor allem die Vorstellungen von dem, was eigentlich künstlerische Tätigkeit und ihr Sinn ist. Eine handwerkliche Zweckarbeit, das Entwerfen irgendwelcher Zweckobjekte sollte auf einmal zum Rang künstlerischer Produktion erhoben werden: damit wurde die wieder keimende Einsicht in den wirklichen Sinn künstlerischer Betätigung noch mehr erschwert, als es durch die impressionistischen Dogmen der Zeit, durch die Betonung des Wie gegenüber dem Was, durch die Verkündigung des „Kunst kommt von Können her" schon ohnehin der Fall war. Indem die jungen Maler und Zeichner zur Bearbeitung von Aufgaben einer neuen schmückenden „Raumkunst" herangezogen wurden, mußte naturgemäß auch der eigentliche Sinn ihrer Bilder sich ihnen unter diesem Gesichtspunkt des Schmückenden, Dekorativen darstellen. Die Lebensmöglichkeiten für die Suchenden wurden durch die kunstgewerbliche Bewegung vielfach gehoben und erleichtert; das Suchen selbst aber erschwert, zuweilen der Ausgang durch Theorie oder Praxis überhaupt verlegt.

* * *

Immerhin sind diese frühen Gegenbewegungen, die alle ebensosehr von Beziehungen zum Dekorativ-Kunstgewerblichen ausgingen wie von malerischen Erwägungen, die Quellpunkte für die spätere wirklich sinngemäße Fortbildung des Impressionismus geworden. Aus den Münchener und Dresdener Vereinigungen, die zuerst das Neue propagierten, hat sich mit überraschender Schnelligkeit das Chaos der gegenwärtigen künstlerischen Tendenzen und Versuche entwickelt; aus der allzu dialektischen Gegenüberstellung: Hie Analyse — hie Synthese, hie Natur — hie Bild, hat sich die ganze Fülle der neuen

Photo Druet

Cézanne: Landschaft

Photo Druet

Van Gogh: Cypressen

Photo Druet

Van Gogh: Kartoffeln

München, Neue Staatsgalerie *Photo Hanfstaengl*

Cézanne: Stilleben

Photo Druet

Cézanne: Kartenspieler

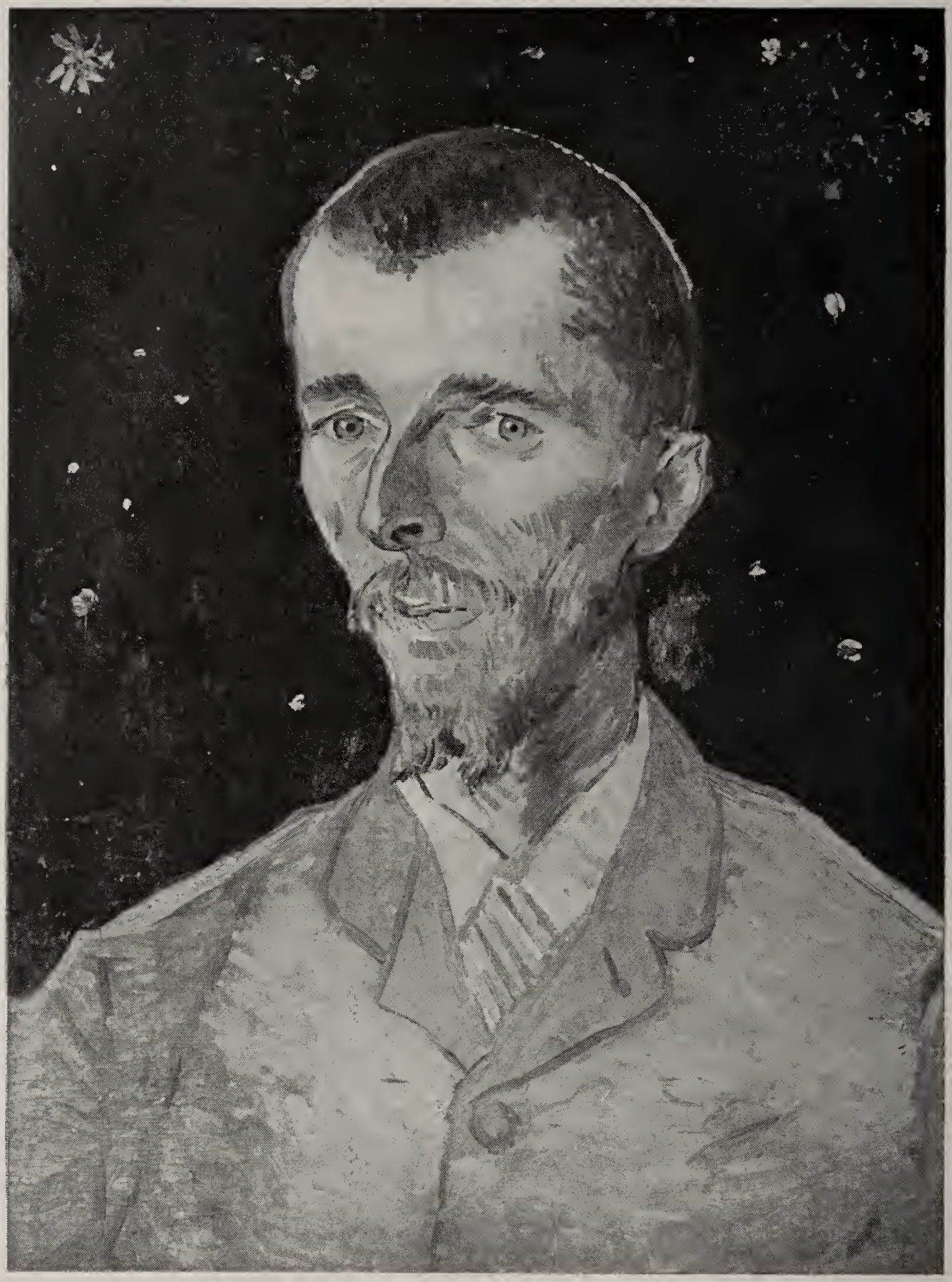


Photo Druet

Van Gogh: Bildnis

Photo Druet

Gauguin: Mädchen auf Tahiti

Photo Druet

Gauguin: Blumenmädchen

Strömungen ergeben, die gegenüber den frühen Reaktionsversuchen den Vorteil haben, daß in ihnen das neue seelisch Geistige, das Ausdruck sucht, das Sinnbild früher als den Begriff, die direkte anschauliche Darstellung eher gefunden hat, als die abgeleitete, abstrakte. Die Bilder waren bereits überall da, als ihre Erklärung, Erläuterung, theoretische Rechtfertigung noch völlig im Dunkel lag. Die Unsicherheit des Ziels war, da es niemand nennen konnte, vielleicht größer geworden; dafür entging man aber dem Mißtrauen gegen die allzu sauber abstrakt faßbare Tendenz, die immer ein irgendwie literarisch begriffliches Unternehmen vermuten läßt. Gerade das Fehlen einer klaren bewußten Formulierung der Aufgaben und Ziele, die Verworrenheit in den Äußerungen über das Wesen der neuen Kunst sprach für ihre innere Notwendigkeit.

Wenn hier der Versuch gemacht wird, die neuen Strebungen im Kunstwollen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit begrifflich zu umreißen, so geschieht das nicht, um Ziele zu setzen, sondern um durch Werke dokumentierte Zeitstrebungen nachträglich herauszuheben, ihre Besonderheit und ihren Sinn andeutungsweise zu umschreiben und vielleicht schon Erledigtes durch begriffliche Festlegung auszuschalten und damit den Weg für Neues frei zu machen. Es gilt hier kein Werten, sondern bloßes Darstellen, einen Orientierungsversuch, dessen Grundlinien die Zukunft möglicherweise durchaus verschieben kann, der aber doch am Ende für den Betrachtenden durch Klärung zu einer ersprießlicheren positiven Beziehung, für den Arbeitenden zur eventuellen Erleichterung der Auseinandersetzungen und des eigenen Ballastes beitragen kann. Es wird mehr von allgemeinen Zeitströmungen als von einzelnen Persönlichkeiten zu sprechen sein, weil die Tendenz der Zeit noch immer auf ein Allgemeines steuert und auf die Läuterung des Persönlichen in dieses Allgemeine; es wird da und dort ein Einzelner zu betrachten sein, weil der Wille der Zeit zuletzt doch in Einzelnen die stärkste und reinste Ausprägung findet.

Van Gogh: Zeichnung

III. DIE SPÄTEN GEGENBEWEGUNGEN

Kandinsky: Holzschnitt

1. DER EXPRESSIONISMUS

Die Anfänge des Protestes gegen den impressionistischen Naturalismus hatten insofern an dem richtigen Punkte eingesetzt, als sie sich gegen die Betonung der Natur als der alleinigen künstlerischen Richtschnur wendeten. Der Ruf: „Los von der Natur!“ war an sich vollkommen berechtigt, nur daß seine Ergänzung durch den Gegenruf: „Zurück zum Bild!“ beruflich infiziert war und darum zu den Schiefheiten des Dekorativen führen mußte. Einen wirklichen Sinn erhalten konnte die Abkehr vom Darstellen äußerer Dinge erst, wenn die darin sich andeutende Änderung der Lebensrichtung bis in ihre Konsequenzen durchgeführt wurde. Das „Los von der Natur!“ unter Betonung von Bildrücksichten mußte beim dekorativen Stilisieren ankommen; wieder zur Kunst als Lebensausdruck führen konnte es erst, als ihm das „Zurück zum Gefühl!“ die Richtung gab. So berechtigt manches schon in den frühen Gegenbewegungen war: sinnvoll im eigentlichen künstlerischen Sinne wurde das Unternehmen erst, als die Einsicht möglich wurde, daß Kunst nicht nur von Können herkommt (denn „Wenn man's kann, ist's keine Kunst mehr“), sondern daß sie auf einer bestimmten seelischen Disposition, einem Wollen oder vielmehr einem Müssen und einer Notwendigkeit beruht, daß ihr wesentlicher Sinn immer wieder der ist, dem Gefühl, das die anschauliche Existenz der Welt auslöst, konzentrierten, unbegrifflich direkten Ausdruck zu geben.

In der Betonung und Realisierung dieser Erkenntnis liegt die Bedeutung des Expressionismus. Er hat sich logisch sinnvoll aus den frühen Gegenbewegungen ergeben — über die Einsicht, daß die dort geforderte Synthese sich nicht nur auf die Zusammenfassung der vom Impressionismus zerlegten Farbe in große, bildgerecht gegeneinander abgewogene Flächen beziehen dürfte, sondern daß sie einen Sinn nur haben konnte als konzentrierter zusammengefaßter Ausdruck eines Lebensgefühls. Das Dekorative mußte nebensächlich

werden, das gesteigert Menschliche und Seelische das Wesentliche, dem alles zu dienen hatte, Bildbau und Komposition in Form und Farbe sowohl wie die Realität, die sichtbare Erscheinung des Objekts.
Im Grunde ist dieses scheinbar Neue, das man, um den Gegensatz gegen den Impressionismus zu bezeichnen, mit dem zugleich guten und schlechten Kennwort Expressionismus belegte, nichts als ein Sichbesinnen auf den alten Sinn und die seelische Bedeutung des künstlerischen Schaffens überhaupt. Unter dem Einfluß von Momentphotographie und Kino erkannte man den Irrtum, der in dem Glauben lag, der Sinn der Kunst könne in einer bloßen Darstellung der Erscheinung liegen; man besann sich wieder auf den eigentlichen Quellpunkt des produktiven Triebes, der seinen Sinn nur in einer Gefühlslösung, in einer Selbstgewinnung oder Selbstbefreiung haben konnte — und in einem ordnenden Verfestigen oder besser Realisieren einer Vorstellung. Der Geist Hans von Marées', der über der ganzen modernen Entwicklung schwebt, wird hier deutlich sichtbar, die Erkenntnis, daß die Kunst erst jenseits der Darstellungen jedes wie auch immer variierten Naturalismus beginnt. Nicht die Wiedergabe der Erscheinung, in der rein technische Vorrichtungen weit Stärkeres zu leisten in der Lage sind, ist die Aufgabe des Künstlers, sondern die Entwicklung seiner Vorstellung von den Dingen, die nur in einer irgendwie anschaulichen Verfestigung möglich ist, die Darstellung der Form, in der sich das anschauliche Weltbild in seiner Seele entwickelt. Bei Marées setzt hier ein sehr starker Trieb zum Abstrakten ein, der Wille, das Seelische zugleich mit der Allgemeinverbindlichkeit des rein Geistigen zu geben; der Expressionismus legt den Akzent im wesentlichen auf das Gefühlserlebnis und seine möglichst intensive konzentrierte Gestaltung. Die spielerische Freude an der Übereinstimmung von Bild und „Wirklichkeit" wird ausgeschaltet, die Erscheinung wird dem Ausdruckswillen untergeordnet, der mehr oder weniger souverän mit ihr zu schalten nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet ist. Die Natur tritt ihre bisherige Herrscherrolle wieder an die menschliche Seele, an den Künstler ab. Die Farbe wird nicht mehr nach wissenschaftlich geläuterten Theoremen zer-

legt und die Zusammenfassung dem Auge des Betrachters überlassen — weil man erkannt hat, daß der Glaube, ihn auf diesem Wege selbst zu künstlerischer Auffassung und Mitarbeit zu zwingen, ein sehr großer Irrtum war. Die Mitarbeit war vielmehr rein physiologisch, die Aufgabe verschoben: es handelte sich ja nicht mehr darum, in Hingebung an das künstlerische Resultat die Gefühlsabsicht des Künstlers zu ergreifen und damit ein Stück der eigenen Seele, das aus eigener Kraft nicht zur Produktion dieser ordnenden Kraft fähig war, sich durch Aktivierung, durch Auffühlen zu erwerben und den Kreis des Lebens und seiner seelischen Aufgaben zu erweitern: es galt im wesentlichen nur eine visuelle, Schopenhauerisch ausgedrückt eine Verstandesaufgabe zu lösen, aus den Anweisungen des Künstlers nicht sein Weltgefühl abzulesen und mitzufühlen, sondern sie zu einer Realitätswiedergabe zusammenzufassen. Was das Bild vom Betrachter verlangte, war im wesentlichen eine visuell richtige Auffassung; die Arbeit des Beschauers war ebenso reinlich auf das Auge beschränkt, von allen übrigen Kräften der Seele abgesondert wie die des Malers. Man soll die Erziehung und Steigerung des sinnlichen Rezeptionsapparates, die in solcher Übung liegt, nicht verkennen; auf der anderen Seite blieben aber die Schichten der Seele, in denen die ganze künstlerische Arbeit überhaupt erst ihren Sinn und ihre Daseinsberechtigung erhält, von der Betätigung ausgeschlossen, lagen brach.

Diesem Intellektualismus einer in der Hauptsache wissenschaftlich orientierten Zeit hat der Expressionismus bewußt ein Ende gemacht. Die Aufgabe ist nicht mehr, abzulesen, was ein Bild „darstellt", aus der farbigen Analyse der Wirklichkeit sich im Auge das Urbild in der Realität zu rekonstruieren; sie ist vielmehr die geworden, auf dem Umwege über das, was das Bild gibt, in das Gefühl hineinzugelangen, aus dem in dem Maler das Werk erwuchs. Es gilt nicht mehr, zu erkennen, sondern zu erleben, in die Regionen der Seele zu steigen, wo das schläft, was der Produktionskraft, der das Werk entsprang, entspricht; wo es schläft und darauf wartet, aus dem bloßen unbewußten Sein zu einem lebendigen Faktor im Geschick der Seele er-

weckt zu werden. Der Expressionismus stellt eine zehnmal schwerere Aufgabe als der Impressionismus. Er gibt dem Betrachter nicht mehr den Halt an der Welt, an den Dingen, sondern stellt ihn rücksichtslos auf sich selbst; er begnügt sich nicht damit, von ihm die Zusammensetzung seiner Farbtupfen zu Objekten zu verlangen, sondern erledigt die malerische Synthese ganz allein, setzt seine Farbflächen schon von sich aus geschlossen hin und nimmt die Erscheinung weder als bloße Erscheinung, noch als begrifflich deutbaren Symbolwert, sondern als reines Ausdrucksmittel für sich selbst in Anspruch. Die Dinge werden Wachs in den Händen des Expressionisten — weil er ihnen das entlocken will, was sie als Kraft des Ausdrucks für ihn besitzen. Er stilisiert sie nicht etwa aus dekorativen Rücksichten, was nur intellektueller Mißbrauch mit der Kunst wie mit der Welt ist und eine Sünde wider den heiligen Geist; auch die Erkenntnis der kompositionellen Werte eines Werkes, seiner Gleichgewichtsmomente und Farbenwerte bedeutet noch nichts für die Einsicht in die eigentlichen Werte dieser neuen Kunst. Zu denen dringt nur vor, wer die Arbeit auf sich nimmt, sich in den seelischen Rhythmus, den der Maler mit den Dingen, mit Form und Farbe, Ton und Linie fühlend ausgedrückt hat, soweit hineinzufühlen, daß er, Verwandtes in sich selbst verlebendigend, gewissermaßen in die gleichen Schwingungen gerät wie der Künstler in der Arbeit, und nun das Werk in allen seinen Faktoren sozusagen passiv nachschöpfend reproduziert.

So etwa stellen sich die Grundlinien dessen dar, was man als Expressionismus im eigentlichen Sinne umschreiben könnte (wenn man einmal davon absieht, daß zuletzt die ganzen Gegenwartsströmungen expressionistisch sind). Innerhalb dieser Gesamttendenz lassen sich unschwer zwei Strömungen unterscheiden; man könnte sie als intensiven und extensiven Expressionismus kennzeichnen oder, wenn man statt der allgemeinen eine persönliche Charakteristik will, durch die Namen Kandinsky und Pechstein. Sie ergeben sich wie von selbst aus den beiden Richtungen, in denen der Wille zum Ausdruck des Gefühls sich betätigen kann. Kandinsky, dessen Arbeit man als intensiven Expressionismus bezeichnen könnte, nimmt zum Ziel

Photo Druet

Henri Matisse: Frauen am Meer

Lithographie

Munch: Das Sterbezimmer

Photo Druet

Henri Matisse: Damenbildnis

Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

Max Pechstein: Dame mit Katze

nichts als den Ausdruck seiner selbst. Was er geben will, ist seine menschliche Gefühlsexistenz, isoliert von der Umwelt, von allen Beziehungen zur Natur und ihren Formen abgelöst. Er findet das künstlerisch Verwertbare, Unmittelbare rein nur in sich, in der Versenkung in die Tiefe der eigenen Seele, in die weder Vorstellung, noch Begriff einen Zugang haben, in der das Chaos herrscht und die erlebte Vision noch ungeformt, gestaltlos, ferne jedem vorstellenden Verstand, jedem Eingehen in das Netz der kausalen Projektion, rein als seelisches Material zu finden ist. Eine vielleicht hauptsächlich musikalisch empfindende Seele läßt sich in ihre eigenen Abgründe jenseits aller Einordnung sinken, in die Regionen, wo das unmittelbare Erleben noch frei von jeder Dinglichkeit webt, sucht den Grenzen des Transzendenten durch Ausschalten alles Äußeren so nahe wie möglich zu kommen und das dort Gefühlte ohne den Umweg über die Symbolisierung am Gegenständlich-Bedeutsamen, rein in Form und Farbe zum Ausdruck zu bringen. Seelenlandschaften ohne Landschaftliches entstehen so, musikalische Zustände in Farben und Linien umgesetzt; der Weg zwischen Gefühl und Ausdruck wird auch hier auf das nur irgend erreichbare Minimum verkürzt. Was van Gogh in rasender Selbstentäußerung auf dem Weg über die Welt erlebte, vollzieht sich hier innerhalb eines Menschen; die Sehrichtung ist von außen nach innen umgestellt, die Umwelt vollkommen aufgehoben. Die Folgerichtigkeit, mit der der Prozeß durchgeführt wird, spricht gegen das Vorhandensein einer sehr starken Beziehung zur Sichtbarkeit; die Anschauung und das unmittelbare Verhältnis zu den Erscheinungen ist nicht das Primäre in dieser Seele, wofür auch die frühen impressionistisch-dekorativen Arbeiten Kandinskys sprechen. Dadurch aber, daß er eine Fortbildungsmöglichkeit des malerischen Selbstausdrucks in ihre letzten Konsequenzen verfolgt, wird dem Unternehmen eine Bedeutung, die diesmal über den nur persönlichen Sinn ins allgemein Bedeutsame hinüberführt.

Reinster Typus und kraftvollster Vertreter des extensiven Expressionismus ist Max Pechstein. Er behält im Gegensatz zu Kandinsky die Beziehung zur Welt nicht nur bei, sondern steigert sie auf das höchste,

ihm nur irgend erreichbare Maß. Er erlebt sich selbst nicht in der Isolierung, in der Versenkung in die eigene Tiefe, sondern in der Hingebung an das Erlebnis der Welt um sich. Er nimmt, ganz Mensch des Diesseits, die Umwelt in sich hinein und schafft ihr in seinem Gefühl ein neues Leben, das so stark wie möglich zu gestalten sein Ziel ist. Er drückt sein Leben an dem gefühlten Dasein der Dinge aus und gibt damit zugleich deren tiefstes Wesen; er schließt den Ring am entgegengesetzten Pole wie Kandinsky, macht sozusagen den weiteren Weg, indem er erst über die Welt in sich hineingeht, während jener es direkt zu tun versucht. Kandinsky erlebt die wesentliche Wirklichkeit nur in der Beschränkung auf sich, Pechstein in der Ausdehnung auf das Ganze; er erfaßt das Leben überall da, wo es sich als gefühltes Dasein unvermittelt zwischen Erde und Himmel ausströmt und ihm zum Sinnbild und Schlüssel des eigenen Fühlens und Wollens wird.

Auch Pechstein hat seinen Ausgang vom Dekorativen genommen; indessen nicht aus einem theoretisch begründeten Protest gegen den Impressionismus, sondern aus einer sehr nahen Beziehung zum lebendigen Sein und Handeln. Der Impressionismus bedeutet, sobald er nicht mehr, wie in seinen Anfängen, persönliche Form, sondern Prinzip ist, letzten Endes eine Vergewaltigung: er zwingt den Malenden zum Zurücktreten hinter das Objekt, zum Malen gegen sich. Für Pechstein ist Malen, wie jede andere Art künstlerischer Betätigung stärkstes Leben, und die Ergebnisse dieser Tätigkeiten haben nur einen Sinn für ihn, wenn sie ebenfalls dieses Leben stärken und schmücken. So ergibt sich das dekorative Moment von selbst, nicht aus einer literarischen, sondern aus einer menschlichen Voraussetzung; das Ziel war nicht das Schmuckresultat, das Kunstgewerbe, sondern die Lebenssteigerung in der Arbeit und der Trieb nach Ausdruck eines Daseinsgefühls, das sich unendlich eng und fest in das ganze Leben dieser Erde und ihrer Erscheinungen eingefügt und ihnen verbunden empfindet. Pechsteins Gefühlsverhältnis zum Wesen der Welt, wie es sich in ihrer Sichtbarkeit ausdrückt, ist viel zu stark, als daß er imstande wäre, den Ausdruck dafür wie Kandinsky ohne

Zusammenhang mit der Erscheinung zu geben. Kandinsky sucht den einen Faktor des Lebens, das Nicht-Ich, soweit als möglich überhaupt auszuschalten; Pechstein besitzt Kraft genug, auch dieses Draußen einfühlend zu durchdringen und in sein Leben hineinzureißen. Er ist sich und der Welt gleich nahe; so vermag er den stärksten Ausdruck seiner selbst und den der Dinge zu gleicher Zeit zu geben. Die Umwelt wird bei ihm nicht negiert und zerstört, wie bei Kandinsky, ebensowenig aber „wiedergegeben". Die Darstellung der Außenwelt wird der Photographie und dem Kino überlassen; an ihre Stelle tritt die gefühlerfüllte Vorstellung des Künstlers, die nach aktiver Selbstdarstellung drängt. Der Sinn der künstlerischen Produktion ist nicht, wie Konrad Fiedler meinte, die möglichst klare Entwicklung der Vorstellung überhaupt, die die Malerei, indem sie unseren Besitz an Anschauung eigentlich erst schafft und organisiert, gleichwertig neben die Wissenschaft stellt, die das gleiche im Intellektuellen mit dem Begriff vornimmt. Das eigentlich Sinnvolle des Schaffens liegt vielmehr in dem Verfestigen des Gefühls, nicht in der Reproduktion des die Empfindung auslösenden Gesichtsfeldausschnittes, sondern in der möglichst ausdrucksstarken Entwicklung der erlebten Vorstellung als Gefühlsträger. Die Erscheinung wird nur Ausdrucksmittel, das nicht der begrifflichen oder visuellen Richtigkeit, sondern den Notwendigkeiten des Ausdruckswillens untersteht. Pechsteins Arbeit ist rein intuitiv: Bewußtheit ebnet vielleicht den Weg, aber sie bestimmt nicht begrifflich das Ziel. Das liegt allein in der konzentrierten Darstellung des Gefühlserlebnisses, dem alle Mittel der Farbe, der Fläche, der Linie, des Bildbaus dienstbar gemacht werden. Der dekorative Wert des Resultats ergibt sich sozusagen beiläufig — letzten Endes ist das Wesentliche mehr der Entstehungsprozeß, die empfundene Arbeit, als das Werk.

Zwischen diesen beiden Grenzfällen, dem rein transzendenten Kandinsky und dem rein empirischen, diesseitigen Pechstein bewegt sich die Fülle der übrigen Träger der Bewegung, von denen mit leichten Varianten das hier Entwickelte ebenfalls gilt. Um Pechstein steht der Kreis des norddeutsch-sächsischen, um Kandinsky der des süddeutsch-

münchnerischen Expressionismus. Dresden und München teilen sich in den Ruhm, die Vaterstädte der neuen Kunst zu sein. In Dresden hatte sich zu Beginn des Jahrhunderts eine Anzahl junger Maler zu einer Vereinigung „Brücke" zusammengetan. Nach ein paar Atelierausstellungen in der Friedrichstadt traten sie 1907 mit ihrer ersten Ausstellung an die Oeffentlichkeit. Pechstein, Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Schmidt-Rottluff, dazu als Gäste Emil Nolde, Amiet, Gallèn, später Otto Müller, der wie Nolde einem älteren Jahrgang angehörte, nahmen hier den Kampf gegen den Impressionismus auf: zunächst in einer sehr geschlossenen Front, in der die Unterschiede der einzelnen gegenüber der Gemeinsamkeit des Ziels kaum hervortraten. Erst allmählich wurde das Besondere stärker sichtbar. Über die Landschaft kam Kirchner zum Ausdruck seines besten Gefühls, während er zugleich den Rhythmus heutigen Grosstadtlebens in Tänzern, Varietészenen, Rennbahnen zu gestalten suchte. Er besitzt nicht Pechsteins Ungebrochenheit, ist zarter, vielspältiger als er; dafür erlebt er zuweilen die Welt mit einem sehr feinen schwingenden Empfinden, das in frühen Landschaften, wie das blaue Haus oder die Waldstrasse sich bereits ankündigt und in seinen jüngsten Holzschnitten von 1918 aus der Gegend von Davos zu schöner Vollendung gesteigert hat. Was er in seinen Variétészenen zuweilen übersteigernd versuchte, den Rhythmus einer Bewegung zum Rhythmus der ganzen Fläche zu machen und diese Bewegtheit farbig zu unterstreichen, das scheint jetzt gedämpfter, einheitlicher, zu selbstverständlich eigenem Ausdruck geworden zu sein. — Das gesteigerte Wollen, das bei Kirchner sichtbar wird, und aus dem ihm ein paar als menschliche Dokumente sehr eigene Bildnisse wuchsen, trägt auch Erich Heckel. Sein Expressionismus wächst überhaupt mehr auf einem bewussten Willen zum Ausdruck, als auf einem dazu drängenden seelischen Überschuß; gerade darum faßt er formale Aufgaben vielleicht stärker auf als menschlich Reichere. Er macht, wie alle diese Maler, den Umweg über die Welt, gibt das Erbe des Impressionismus nicht bis zum Vernichten der Dinge selbst auf; indem er aus der malerischen Kultur der Vorgänger ein Mittel für seinen gespannten Willen abzuleiten

sucht, kommt er zu Ergebnissen, die, seelisch weniger ergiebig, für das Gesamtbild der Bewegung doch eine Bereicherung bedeuten. Man hat nicht mit Unrecht darauf verwiesen, daß auf Heckels Bildern das Wesentliche der dargestellten Menschen der Kopf sei, demgegenüber die Glieder verkümmert und schwächlich sind.

Rein von der Farbe aus sucht Emil Nolde, in vielem ein Vorläufer, den Ausdruck des Neuen zu finden. Neben den anderen, die durchweg Sachsen, Mitteldeutsche sind, erscheint er in seiner schweren norddeutschen Art fast unbeweglich; in der Kraft des Fühlens ist er einer der stärksten, wenn auch vielleicht nicht so sehr im Ertasten des neuen Wegs zur Form. Er ahnt die Möglichkeiten eines neuen, rein auf Ausdruck gestellten Bildbaus lediglich von der Farbe aus; er löst die Formen der Dinge soweit als möglich zugunsten der Bildform, hebt die lineare Struktur auf, um das reine, farbige Leben der Vision zu fassen. Er besitzt den Instinkt für das Metaphysische, das die Zeit wieder suchen geht; das fließend Gleitende des inneren Erlebens und seine Sehnsucht, dieses so rein wie möglich zu ergreifen, läßt ihn die Form ebenfalls ins Fließende auflösen. Wenigstens in vielen seiner Bilder; wie sehr er nebenbei zeichnerisch wissend lineare Form und Wirklichkeit beherrscht, zeigt seine Graphik, die über seine Wesensart bezeichnenderweise vielleicht die tiefsten Aufschlüsse gibt.

Wesentlich undifferenzierter wirkt Schmidt-Rottluff, neben dem Heckel wie Kirchner fast zart und farblos erscheinen. Er steht in manchem Nolde nahe, entwickelt seine Bilder ebenfalls aus dem Wesen der Farbe, deren innere Kräfte er zu starkem Leben entbindet. Er ist in sich dumpfer und zugleich robuster, voll Willen zur Kraft; in frühen Bildern zuweilen von fließender Fülle, die erst in den jüngeren an einem schärfer linearen Bau zum Stehen kommt.

Das süddeutsche Gegenstück zu der Dresdener „Brücke", aus der sich später die Neue Sezession in Berlin entwickelte, war die Neue Künstlervereinigung München, aus der der „Blaue Reiter" hervorging. Sie gruppierte sich um Wassily Kandinsky; die stärkste Erscheinung dieses Kreises aber war Franz Marc, der zu Beginn des Krieges im Westen fiel. Er besaß die innere Fülle, die keiner prinzipbedingten

Übersteigerung bedarf, um im Schaffen Selbstausdruck zu geben; aus dem Erlebnis der Welt und des Ichs strömte die Vision, die er im Bilde mit der schönen Sicherheit des Selbstbesitzes formte. Über die ungetrübte nur fühlende Existenz des Tieres suchte er die Wege zu seiner Form; und das empfundene Leben fügte sich wie von selbst dem das Leben des Malers spiegelnden Rhythmus des Bildes. Auch er blieb bei aller umgestaltenden Freiheit in Beziehung zur Natur: aber das gestaltete Abbild der Dinge und Wesen wurde unter seinen Händen ohne Zwang transparent, ließ die metaphysische Wesenheit der Welt, wie er sie empfand, am Bilde der stummen Kreatur ohne Gewaltsamkeit aufleuchten. Das seltsam durchscheinend Leuchtende seiner Bilder ist Sinnbild für die Welt, wie er sie sah: an einem Hund, einer Katze hat er das Geheimnis allen Lebens empfunden und gestaltet. Nicht umsonst klingt in den schönen Briefen und Aufsätzen, die er in den letzten Monaten seines Lebens aus dem Felde geschrieben hat, immer wieder der Name Dostojewsky auf: Franz Marc war einer der wenigen deutschen Maler, die sich auf den Karamasowdichter berufen durften.

Zu Kandinsky und Marc tritt als dritter unter den Münchnern ein Zeichner: Paul Klee. Er steht auf der Seite Kandinskys: wie jener absolute Malerei ohne gegenständliche Bindung, so sucht er absolute Zeichnung, reines Spiel von Linien und Kurven unter Ausschaltung des Naturvorbildes zu geben. Ein leiser Anklang an die Wirklichkeit, wie kindhafte Erinnerung, ist zuweilen noch geblieben; das Ziel aber ist die totale Negation der Umwelt. Ein abstraktes Spiel von Linien, Strichen, Punkten wird zum Spiegel der Welt: das Materielle löst sich auf, wird verdünnt in Eindimensionales, aus dem ein Gewebe wächst, das gegenstandlos, wie Kandinskys Seelenlandschaften, den produktiven Zustand dieser Seele darstellt. Wert oder Unwert des einzelnen Ergebnisses kann hier außerhalb der Betrachtung verbleiben: das Wesentliche ist hier die Feststellung der Tendenz. Sie führt in einzelnem bereits zu dem Schema des Kubismus hinüber; ihren Quellpunkt hat sie in einer expressionistischen Strebung.

Neben weiteren Deutschen, wie Kanoldt, Erbslöh u. a., standen in den

Anfängen der Münchner Bewegung eine Anzahl Ausländer, zumeist Russen, Jawlensky, Bechtejeff, Burljuk, Marianne von Werefkin. Wesentlicher als sie ist für die östlich orientierte Abart des Expressionismus neben Kandinsky Marc Chagall. Seine frühen Arbeiten haben etwas von der dumpfen Primitivität russischen Bauernlebens; das Weltgefühl Munchs ist gleichsam ins Analphabetische verschleppt. Menschen, Tiere und leblose Dinge werden zu einer schweren, auch im Farbigen schweren Lebenseinheit verbunden, zuweilen mehr bewußt, als aus Gefühl; wenngleich das Ganze wohl aus Instinkt gewachsen ist. Im weiteren Verlauf der Entwicklung wird diese ursprünglich noch anschauliche Beziehung zur Welt immer mehr gelöst und mit ihr auch die Dinge selbst. Eine Beziehung zum Futurismus stellt sich ein: die Einheit des Anschaulichen wird durch eine ideelle ersetzt, unter die nun die verschiedenartigen, assoziativ und vorstellungsmäßig mit dem Bildgedanken verbundenen Visionsbruchstücke vereinigt werden. Aus dem Inhalt der Seele wird nicht mehr ein Einzelnes bildhaft konzentriert herausgelöst, sondern ein Gefühl wird gestaltet am Komplex vieler es begleitender Vorstellungen, die ohne Rücksicht auf ihre reale Vereinbarkeit zu einem Bildganzen verarbeitet werden. Die Wirklichkeit wird nicht wie bei Klee oder Kandinsky völlig negiert: sie lebt in Bruchstücken fort, aus denen gestaltende Phantasie symbolhaft dekorative Bildorganisationen schafft.

* * *

Auch vom Impressionismus aus wurde der Versuch unternommen, zu stärkeren Ausdrucksmöglichkeiten zu gelangen, ohne dabei, wie es der Expressionismus zunächst tat, die überkommene Kultur des Malerischen als Ergebnis der wissenschaftlich-technischen Zeit zu negieren. Wie in Frankreich Bonnard und Vuillard die impressionistische Tradition ins Dekorative umbogen, so versuchten diese Künstler unter Beibehalten der malerischen Reize des Strichs, der Materialbehandlung den Übergang zu dem Kunstwollen im Seelischen zu finden. Otto Hettner ist hier zu nennen, der schon früh vom Impressionismus

einen Weg zu neuer Monumentalität, die mehr als nur schmückend war, suchen ging. Vieles blieb problematisch, weil die Zeit für derartiges nicht reif war; das Sinnvolle des Unternehmens an sich wird davon nicht berührt. Ein gutes Teil heutiger Arbeit hat seinen Wert darin, daß der Willen zu einem Ziel hin gewissermaßen erst die Bahn zu ihm bereiten muß. In aller Malerei von heute steckt viel mehr Willen zum Gefühl und zum Geist, als Geist und Gefühl selbst: gerade aus dieser Tatsache heraus wächst für die Nachfolgenden wie die Betrachter der Zwang zu einem neuen Leben auf diese Ziele hin, aus dem sich später dann vielleicht einmal reifere Resultate ergeben können.

Von hier aus gesehen steht auch Max Beckmann in dieser Linie. Er kam nicht wie Hettner vom Impressionismus der reinen Farbe, sondern aus der Tonigkeit des Berliner Kreises; mit diesen Mitteln suchte er über das bloße Darstellen hinaus zu einem gesteigerten Ausdruck heutigen Daseins zu gelangen. Wieder ist der Wille das Wesentliche; in einzelnen seiner Gesellschaftsbilder, in denen das verhalten Dramatische heutigen Lebens, das Geheimnisvolle des Zusammenseins von Menschen über Form und Farbe Gestaltung sucht, lebt etwas, das Beziehung zu dem Strom der Gegenwart hat. Es ist vielfach gebunden durch Beckmanns Verflochtensein in die impressionistische Tradition; zuweilen wird es fühlbar — am reinsten in einzelnen späten Zeichnungen, in denen die kompositionellen Verführungen der großen Gemälde ausgeschaltet sind und das Ursprüngliche am ungehindertsten spricht.

Wesentlich aus Psychischem heraus versuchte Oskar Kokoschka den Weg zu seiner Form zu finden. Frühe Bildnisse von ihm zeigen das Konkrete der dargestellten Erscheinung fast völlig gelöst in die visionäre Erfassung eines inneren Wesensbildes. Die Wand, die ihn vom Erleben des Metaphysischen trennt, ist sehr dünn: die reale Existenz bekommt etwas Unsicheres, Schwankendes, wird Maske eines Wesentlicheren, das sie trägt und durchleuchtet — und das sich im Bilde ein schattenhaftes Sinnbild seines Wesens schafft. Kokoschka hat starke Einwirkungen von van Gogh erfahren; daneben hat er auf

Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

Max Pechstein: Akt

Erich Heckel: Sterbender Pierrot

Oskar Kokoschka: Peter Altenberg

Mit Erlaubnis der Zeitschrift „Sturm“

Marc: Hund, Fuchs und Katze

Seewald: Junge mit Esel

Mesek: Radierung zu Goethes Prometheus

(XXI. Druck der Maréesgesellschaft)

Max Neumann: Der Hohlweg. Radierung

René Beeh: Zeichnung

die Maler der Vergangenheit zurückgegriffen, in denen diese Generation die eigentlichen Vorväter der deutschen Kunst sieht, auf die Gotiker und die Meister des ausgehenden 15. Jahrhunderts, vor allem auf Grünewald. Dessen Bild schwebt unsichtbar sichtbar über vielen der Heutigen: die Gefühlsekstatik sowohl wie die rauschende Farbigkeit des Isenheimer Altars ist eine der Hauptquellen des neuen Kunstsuchens. Landschaftsausschnitte aus der Versuchung des heiligen Antonius oder dem Antonius bei Paulus vom Isenheimer Altar haben in heutigen Versuchen mehr als eine Parallele. Nicht nur bei Kokoschka (in der Bachkantate), sondern bei vielen anderen noch kehrt diese Welt ebenso wieder, wie die Ekstasen der Seelen und der Farben. Der Gotiker Grünewald, der für sich allein den Wandel vom gotischen Geist zu dem des Barock vorwegnahm, indem er den transzendentalen abstrakten Rausch der Gotik durch den Rausch im Natürlich-Diesseitigen, durch die Übersteigerung nicht mehr des Metaphysischen, sondern der Dinge und Gefühle, die von dieser Welt sind, ersetzte, ist der gewaltigste Schutzheilige des Ringens der neuen deutschen Kunst geworden.

In diesem Rückblicken und Zurückgreifen liegt ein tiefer Sinn. Denn der Wille, der innerhalb der eben umschriebenen Bestrebungen am Werke ist, ist im Grunde genommen gar nichts Neues, sondern derselbe Trieb wie der, der in der germanischen Welt von je wirksam gewesen ist. Es ist die alte gotische Seele, die trotz Renaissance und Naturalismus noch immer fortlebt, die im deutschen Barock allerorts wieder durchbricht, (nur eben von der Transzendenz in die Welt gewandt), die manche noch im Rokoko zu spüren glauben, und die unverwüstlich trotz alles Rationalismus und Materialismus immer wieder ihr Haupt erhebt. Dem uralten metaphysischen Bedürfnis der Deutschen, das selbst den Kritizismus Kants in guter Gesundheit verwunden und, wie in leiser Ironie, mit Fichte, Schelling, Hegel und Schopenhauer beantwortet hat, hat auch der naturwissenschaftliche Aberglaube des 19. Jahrhunderts im Grunde nichts anhaben können: die ganze junge Bewegung in der bildenden Kunst beweist das so gut, wie die neuen Versuche auf rein geistigem Gebiet. Die Gotik ist nicht

umsonst wieder in Mode gekommen, nachdem sie zuerst versteckt im Jugendstil, in den dekorativen Versuchen der ausgehenden neunziger Jahre sichtbar wurde. Der Expressionismus in all seinen verschiedenen Erscheinungsformen ist im Grunde nur das Freiwerden der eigentlich seelisch-geistigen Energien von den Klammern eines einseitig primitiven wissenschaftlichen Intellektualismus, der, zu schwach bis zu wirklicher Vergeistigung und Abstraktion sich zu steigern, seine Opfer ins Literarische und Akademische verschleppte und die wirklich produktiven ausdruckstüchtigen Kräfte, weil sie begrifflich nicht Formulierbares und Vermitteltes gaben, lahmlegte. Der Expressionismus ist nicht eigentlich Sache eines Wollens, sondern ein Schicksal: das innere Gleichgewicht der Seele brauchte diesen Ausgleich. So wenig die Leistung des Einzelnen und er selbst als Wert bedeuten mag: das Faktum des Vorhandenseins ist bedeutsamer als der Kunstwert des Werkes, der Strom wichtiger als die einzelne Welle. Vielleicht ist sogar die Verwandtheit zwischen den Werken der einzelnen beteiligten Künstler nicht nur Folge eines Schulzusammenhanges und einer Zielgemeinsamkeit: vielleicht liegt darin ein tieferer Sinn insofern, als die Kunst wirklich wieder einmal aus gemeinsamen seelischen Situationen zu steigen beginnt, als das Persönliche zurücktritt zugunsten der großen Anonymität des Allgemeinen. Wir können darüber heute noch nichts aussagen, sondern müssen uns in Geduld fassen und die Klärung nicht durch dialektische Konstruktion von Möglichkeiten, sondern durch vorsichtiges Nachzeichnen des bereits Abgelaufenen versuchen.

2. DER KUBISMUS

Wenn der Expressionismus eine Zurückführung der künstlerischen Produktion von der wissenschaftlichen Intellektualisierung des Impressionismus zu ihrem Gefühlsquell und ursprünglichen Sinn genannt werden kann, so ist der Kubismus der Versuch einer Steigerung dieser intellektuellen Bestandteile zur reinen Abstraktion, eine Potenzierung aus den Regionen des „Verstandes" in die der „Vernunft". Wenn der Expressionismus die Rückkehr zur „Mystik des Herzens" bedeutet, ist der Kubismus ein Vorstoß in der Richtung einer „Mystik des Kopfes" — kein Versenken, sondern ein Steigen, keine Gefühlshingebung, sondern Intellektsherrschaft. Er neigt im Grunde nach den gleichen Zielen, ist vielleicht aus dem gleichen Weltgefühl gewachsen und eine Variante des Expressionismus — nur daß er den anderen Pol der Kraft, die in beiden am Werke ist, bedeutet.
Wie der Expressionismus, lehnt auch der Kubismus die Vorherrschaft der Natur und die nahe Beziehung zu ihr ab und verlegt den Quellpunkt der Produktion vollkommen in das Innere: er will l'art de conception, nicht d'imitation sein — und zwar weitaus radikaler als der Expressionismus. Dieser steht, weil er zuletzt doch vom Sensuellen herkommt und im Gefühl wurzelt, der Umwelt trotz aller Souveränität über die Erscheinung verbindlich gegenüber; der Kubismus ist rein zerebral und ans Abstrakte gebunden, antisensuell und nur auf das Wesen im Begrifflichen ausgehend. Kandinsky hat sich ebenfalls von aller Form der Erscheinung losgelöst und schaltet frei mit Form und Farbe; es bleibt aber in seinen Bildern etwas von der Wärme des Lebens, sie sind zuletzt trotz aller Sehnsucht nach dem Transzendent-Ungeformten Sinnbilder dessen, was von dieser Welt ist. Der Kubismus verneint die sinnliche Erscheinung vollkommen, hebt jede Gefühlsverbindung mit ihr auf und gestaltet nur ihre zerebral erfaßte Quintessenz, wie sie sich über das Gehirn symbolhaft in rein abstrakt geometrischer Gesetzmäßigkeit formulieren läßt. Die Bilder

der Expressionisten leuchten in den reinen Farben des Lebens, die der Kubisten umfängt der gedämpfte Pergamentton unsinnlicher Existenz. In streng geometrischen Kurven und Geraden, Winkeln und Flächen baut sich das Werk auf; die Anklänge an die Dinge der Wirklichkeit sind auf ein Minimum beschränkt oder ganz eliminiert — das diamantene Netz des Begriffes (der Idee wäre zu viel gesagt) hat die Alleinherrschaft angetreten.

Es ist eine ganze Reihe verschiedener seelischer Strebungen, die im Kubismus zusammenlaufen und eine eindeutige Analyse seines Wesens erschweren. Gefühlsmäßiges und Intellektuelles, allgemein Zeitliches und rein Malerisches durchdringt sich zu einem Gewebe, dessen einzelne Fäden bloßzulegen kaum gelingen will. Ausgang und wesentlichster Faktor ist auch hier der Wille: Los von der Natur, Befreiung von der bloßen Darstellung und Rückkehr zum Ausdruck, wenn auch nicht auf dem Wege über das Gefühl, sondern über das Gehirn. Der Natur wird das Gesetz, der bloßen Anschauung die strenge Ordnung des Mathematischen entgegengehalten. Dazu kommt ein Einschlag von Cézanne und — bei einem Teil wenigstens — von Courbet und auch trotz allen Protests ein Stück impressionistischen Erbes: nämlich das Methodische, Systematische. Auch der Kubismus wirkt noch mit Wissenschaft, nicht mit reinem Geist. Darüber hinaus ist er, ähnlich wie der Expressionismus, ein Versuch, die indirekten, vermittelten Wege des bisherigen Naturalismus abzukürzen und einen direkt gestaltenden Ausdruck für das zu finden, was dort nur auf Umwegen gestaltet wurde. Marées und Raffael dürften hier zu betrachten sein.

Der dekorativ antinaturalistische Einschlag ergibt sich ohne weiteres. Das Bild führt seine Eigenexistenz, unter seiner eigenen Gesetzmäßigkeit; die Aufteilung der Leinwand in eine irgendwie geometrisch beherrschte, aus Rechtecken und Kreissegmenten gebaute Komposition ist das Primäre. Der Maler schaltet nicht nur mit den einzelnen Objekten der Umwelt, wie es ihm die Gesetze des Werkes zu fordern scheinen, er erhöht das Zufällige der natürlichen Existenz nicht durch selection and combination, wie es Constable einmal ausdrückt,

sondern er zerlegt noch das einzelne Ding, nicht in die Partikel seiner farbig visuellen Erscheinung, wie es der Impressionismus tat, sondern in Flächen von mehr oder weniger geometrischer Geschlossenheit, deren Kombination den Ausdruck dessen ergibt, was der Maler von dem Objekt und seinem Verhältnis zu ihm aussagen will. Die farbige Analyse des Impressionismus wird zu einer zeichnerisch abstrakten, die Physiologie der Optik wird durch Geometrie und Algebra ersetzt. Das bloße Gesetz der Bildfläche, wie Gleichgewicht, Aufbau, Abwägen des Qualitativen und Quantitativen der einzelnen Farbflächen, das die früheren Antiimpressionisten in den Vordergrund stellten, genügt nicht mehr: die Gesetzmäßigkeit des Bildes soll bis zur Eindeutigkeit der mathematischen Formel gesteigert werden und so zugleich die über das bloß sensuelle Auffassen und Empfinden hinausgewachsene Geistigkeit des Malers zur Gestaltung bringen.

Dieser Bildbau mit Flächen ist aus verschiedenen Wurzeln gewachsen, deren Einwirkung innerhalb der verschiedenen Zweige des Kubismus noch deutlich erkennbar ist. Als malerische Form ist er ebenso wie der Expressionismus am stärksten von Cézanne her beeinflußt, wenn auch in einem etwas anderen Sinne wie jener. Der Expressionismus hielt sich an den Mystiker Cézanne, der an einer Frucht das Geheimnis alles Lebens gestaltete; der Kubismus hielt sich an das System seiner Flächen. Cézanne baute seine konsequenten Landschaften und Aquarelle ähnlich wie ein alter Akademiker mit Plänen, setzte sie sozusagen aus lauter untereinander und zur Bildfläche parallelen, auf der Grundebene senkrechten Farbflächen zusammen. Er ist einer der ganz wenigen Maler, die ein geistig reinliches Verhältnis zwischen ihrem zweidimensionalen Betätigungsfeld und ihrem dreidimensionalen Objekt gefunden haben; er umgeht das Problem der Umsetzung nicht mehr oder weniger geschickt oder verhüllt es, sondern er geht, offenbar ganz bewußt, darauf aus, ein reinliches zweidimensionales Symbol und System für die Veranschaulichung der dreidimensionalen Existenz der Umwelt zu finden. Man könnte ein Gemälde von Cézanne räumlich aufbauen, wenn man die eine Bildebene in eine Reihe hintereinander stehender paralleler Ebenen auflöste, deren jede die ihren räumlichen

Wert symbolisierende Farbfläche zu tragen hätte. Cézanne bleibt bei diesem Verfahren noch im Zusammenhang mit der Erscheinung, ordnet die Formulierung und Umgrenzung seiner Flächen einem Kompromiß zwischen Bildgesetz und Objekt unter; der Kubismus zieht, wenn auch vielleicht größtenteils unbewußt, die Konsequenz: er zerschneidet die bei Cézanne noch bestehen bleibende Verbindung zwischen Zwei- und Dreidimensionalem, indem er der Farbfläche jeden realen Anschauungswert nimmt, sie entsinnlicht, entfärbt und dafür zugleich ihren Symbolcharakter erhöht, dadurch, daß er ihre ungewisse Begrenzung durch die festeste, die mathematische, ersetzt. Die anschauliche räumliche Wirkung wird aufgehoben und ersetzt durch ein logisch sein sollendes System geometrischer Symbolisierungen in der Fläche.

Bedingt ist diese Aufhebung der räumlichen Illusion indessen doch wieder durch eine gesteigerte Sehnsucht nach dem Dreidimensionalen. Der Name Courbet, den die Kubisten zu neuen Ehren erhoben haben, beweist es. Ihre Bewunderung gilt sicherlich nicht dem M a l e r, sondern dem heimlichen Plastiker, nicht dem Courbet der Woge oder der Landschaften, sondern dem der Ringer, mit ihrer für ein impressionistisch geschultes Auge barbarischen Körperlichkeit, ihrer brutalen Dreidimensionalität, die sich den Teufel um Fläche und Flächigkeit schert. Was diese Jüngeren wieder auf den Maler von Ornans zurückgreifen läßt, ist das Antiimpressionistische seiner Art, wenn man den Impressionismus einmal als die Kunst der Fläche und des Fernbilds auffassen will. Alle taktische, haptische Realität der Welt ging in der farbigen Analysis Monets, Pissarros, Signacs verloren; die kubische Existenz der Dinge wurde nicht symbolhaft auf der Bildfläche versinnbildlicht, sondern in farbige Flächigkeit zersetzt, aufgelöst, verdünnt. Noch die Nähe verlor ihre Tiefenrelation; der optische Rausch zwang auch sie in die einheitliche Ebenenexistenz des Fernbilds. Gegen diese „Verflachung“ richtet sich, halb bewußt, halb instinktiv die Tendenz des Kubismus ebenfalls: der dritten Dimension soll wieder zu ihrem guten Recht verholfen werden, die kubische irdische Existenz zu ihrem Ausdruck kommen, wenn auch

nicht mehr durch direkte Darstellung wie etwa bei den Lutteurs Courbets, sondern entsprechend dem Fortschritt in der Reinigung der Mittel durch klare und zugleich ausdrucksvolle Symbolisierung im Zweidimensionalen.

In einem Kapitel seiner „Peintres cubistes" kommt Guillaume Apollinaire einmal auf das Verhältnis der Maler zur vierten Dimension zu sprechen. Er zitiert dabei leider Nietzsche statt etwa Riemann und redet auch sonst allerhand Banalitäten, statt das besondere Gefühlsverhältnis der heutigen Generation zum Raum oder, wenn er sich durchaus mathematisch betätigen will, die antieuklidischen Geometrien heranzuziehen und zu diskutieren. Immerhin liegt diesen Halbheiten ein an sich berechtigter Instinkt zugrunde, daß nämlich der Kubismus in der Tat ein Versuch einer sinnbildlich zweidimensionalen Auseinandersetzung mit dem Problem der Dimensionen überhaupt und mit unserer Existenz als dreidimensionale Wesen und dem daraus entspringenden Gefühlsverhältnis zu unserem räumlichen Dasein im besonderen ist. Und von dieser erneuten Betonung der Tiefendimension und der Beziehung auf das Raumgefühl führt, gewollt oder ungewollt, ein Weg zu einem Punkt, wo sich die Tendenzen der Kubisten mit denen Hans von Marées' berühren, die hier von neuem als Grundlage der ganzen antinaturalistischen Bewegungen der Zeit zutage treten.

Als Marées nach Italien kam, war sein Haupterlebnis die Einsicht, daß seine bisherige Arbeit höchstens Vorarbeit gewesen war. Was er bis dahin getrieben hatte, war Naturalismus, Darstellung gewesen; jetzt erkannte er angesichts dessen, was die alten Meister von der Antike bis zu den Venetianern geleistet hatten, daß die fertigen Bilder der Zeitgenossen noch nicht einmal angefangen waren. Er sah ein, daß es nicht genügte, mehr oder weniger geschickt ein Objekt malerisch wiederzugeben, daß es vielmehr galt, das vor den Dingen Empfundene, von ihnen und der Welt rings Ausgelöste, unter Ausschluß aller direkten stofflichen Bedeutungsbedingtheiten zum reinen Ausdruckssinnbild eines Formerlebens im Raum, das nur anschaulichen Wert hatte, zu verdichten. Dies Sinnbild erst, selbst schon der

Form verwandt, gibt den Stoff ab, dessen klare Vorstellungsentwicklung die Beziehungen des Künstlers zur Umwelt, sein Weltgefühl zum Ausdruck bringt. Die Aufgabe des Künstlers wird unendlich erschwert, indem sie sozusagen verdoppelt wird: zugleich aber wird das Werk rein auf den Ausdruck seelisch erlebten Materials gestellt, seiner Wirkungsenergie dort, wo sie aufgefaßt wird, der doppelt starke Eindruck ermöglicht. Von der umbildenden Tätigkeit am Objekt, die diesem Verhältnis Marées' zu seiner Produktion zugrunde liegt, führt ein Weg zum Expressionismus hinüber; in der Art, wie Marées seine Bilder organisierte, sind die Absichten des Kubismus im Grunde vorweggenommen.

Hans von Marées hatte, wie nur wenige, ein Gefühl für das geheimnisvolle Verhältnis der menschlichen Seele zum Raum, für diese halb schöpferische, halb passive Beziehung zu dem dreiachsigen irdischen Koordinatensystem, in dessen Ordnung und Gruppierungen sich ungreifbar das stumme, raumlose Sein der Seele oder mehr noch des Geistes spiegelt. Und wenn er aus den zeitlosen Gestalten seiner Menschen seine Bilder baut, mit Akten, Bäumen, Säulen auf der Szene der Erde ein System von Loten und Ebenen errichtet und, alle diese bedeutungslosen Erscheinungen, Punkte, Linien, Ebenen betonend, in die Gebundenheit einer mystischen Geometrie stellt, so gibt er damit nicht nur die Klarheit räumlicher Vorstellung; er enthüllt an einem Sinnbild das geheimnisvoll Gesetzmäßige und gesetzmäßig Geheimnisvolle unserer Existenz, tut im Zweidimensionalen, was die Architektur bis zur Gotik am Raum, dem ewigen Symbol des Geistes selber tat. Durch seine Bilder geht ein Rhythmus von einem zugleich mystischen und unentrinnbar notwendigen Klang, der an Wurzeln unseres Lebensgefühls, unserer geistigen Existenz rührt. Marées gab in der räumlichen Aufteilung und Einordnung seiner Bilder ein Sinnbild seiner und damit unser aller Seelenproportionen (das Wort ohne materialistische Deutungen verstanden) — und gab damit indirekt, was die Kubisten direkt zu geben bestrebt sind. Aus der verdünnten Atmosphäre des Mathematisch-Geometrischen suchen sie Sinnbilder eines Psychischen, Projektionen der Seele und ihrer

Beckmann: Die Nacht

Photo Druet

Henri Rousseau:
Der Dichter Apollinaire und die Muse

Picasso: Mädchenbildnis

Kandinsky: Komposition

unräumlichen Topographie zu gewinnen. Man denkt vor kubistischen Arbeiten nicht umsonst des öfteren an die Reize von Bebauungs- und Lageplänen; für Seelisch-Geistiges und seine Schichtung soll irgendwie (wenn auch vielleicht unbewußt) ein symbolhafter Ausdruck gewonnen werden. Der Unterschied gegen den Maler der Hesperidenbilder ist nur der, daß Marées Gefühltes verdichtete, während die Kubisten zuletzt doch nur Visuelles zerlegen, daß er seine Unendlichkeit an der gesetzmäßigen Verflechtung und Gestaltung der Seinselemente gab, sie dagegen die ihrige in der Negation der Endlichkeit, in der Zerstörung dieser Elemente in an sich bedeutungslose Fragmente.

Noch eine Erscheinung der künstlerischen Weltgeschichte könnte in ähnlichem Sinne zum Vergleich herangezogen werden wie Marées: Raffael. Dieser Maler, aus dem Allzuirdisches und ganz Geistiges zugleich quoll, rührt da und dort, in der Sistina, in der Florentiner Madonna unter dem Baldachin, am meisten in der Disputa, ähnlich wie Marées an die geheimsten Tiefen eines seelischen Raumgefühls. Es handelt sich dabei wohlgemerkt nicht nur um kompositionelle Reize; die Disputa wächst jenseits aller klugen bewußten Anordnung wie über einem geheimnisvoll Kristallinischen, das wie ein Netz von feinster Geistigkeit den ganzen Bau trägt und hält. In diesem Werk eines ganz auf das Sein gestellten eleatischen Menschen ist indirekt etwas gestaltet, was der Kubismus heute auf direktem Wege sichtbar machen möchte. Nur daß er es eben, wie gesagt, nicht auf dem Wege der Verdichtung, sondern gewissermaßen durch abstrakte Skelettierung zu geben versucht.

* * *

Auf diesen Grundlagen beruhen die wesentlichsten Formen des heutigen Kubismus. Guillaume Apollinaire unterscheidet innerhalb der französischen Bewegung vier hauptsächliche Strömungen, den cubisme scientifique, physique, orphique und instinctif. Der cubisme scientifique beseitige nach Möglichkeit visuelle und anekdotische Zufälligkeiten; er arbeite mit Elementen der Realität, wenn auch

nicht der réalité de vision, sondern der réalité de connaissance. Picasso, der Erfinder des Kubismus, wird von Apollinaire zu dieser Gruppe gezählt, ferner Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin (die mit Kubismus an sich nichts zu tun hat) und Juan Gris. Die Anfänge der ganzen Bewegung liegen wohl hier, insofern als das Theoretisch-Wissenschaftliche, wie die Darstellung des wesentlichen Seins der Dinge stark betont werden. Picassos erste kubistische Arbeiten gehören hierher, in denen die Connaissance noch mit der Vision kämpft und ein Bild den verräterischen Titel „Zerlegte Geige" erhält. Der Antinaturalismus steht im Vordergrunde, obwohl auf der anderen Seite noch Elemente der Erscheinung erhalten bleiben, mathematisch gebannte Natur mit der reinen Geometrie um einen möglichen Ausgleich ringt. Das Erbe Cézannes wird verarbeitet und die Bestrebungen der frühen dekorativen Gegenbewegungen; das Ausdrucksuchen tritt hinter den mehr oder weniger projektiven Tendenzen zurück. Man spürt sehr deutlich das Tastende, vielleicht sogar das Probieren: andererseits sind hier vielleicht gerade aus dieser theoretischen Unsicherheit die lebendigsten Reize entstanden, die freilich im Grunde dem Wesen des Kubismus erheblich widersprechen.

Die zweite Phase, der cubisme physique, scheint im wesentlichen aus der Betonung des Dreidimensionalen der Dinge gewachsen: ihre kubische Existenz, die der Impressionismus aufhob, wird bewußt betont und im Bilde symbolhaft verfestigt, durch projektive Behandlung, durch „Abwicklung", Umklappen der nicht sichtbaren Flächen in die Bildebene. Für den Theoretiker der Bewegung tritt sie darum in den Hintergrund, obwohl er ihr eine große Zukunft prophezeit: „Ce n'est pas un art pur. On y confond le sujet avec les images." Als Vater der Bewegung nennt er le Fauconnier.

Ganz abgelöst von der Erscheinung ist endlich der cubisme orphique, der sich als Orphismus auch bereits verselbständigt hat. Die Bildelemente haben hier keinerlei Beziehung mehr zur Wirklichkeit, sondern werden ganz und gar vom Künstler geschaffen; die Bilder sollen, um noch einmal Apollinaire zu bemühen, zu gleicher Zeit „un agrément esthétique pur, une construction, qui tombe sous les

sens et une signification sublime“ vermitteln. Hier wird sowohl der dekorative, wie der expressionistische Bestandteil deutlich sichtbar — wozu in den Bildern zuweilen noch anderes sich einstellt. Apollinaire zählt außer dem Erfinder dieser Form, Robert Delaunay, auch den späteren Picasso hierher, desgleichen Leger, Picabia und Duchamp. Damit wird neben dem konsequenten Kubismus zugleich sein Gegenpol, die mehr oder weniger musikalische Bewegung um den sehr farbigen Delaunay, gestellt, und die ohnehin nicht immer ganz sauber gezogenen Grenzen verwischen sich noch mehr. Den ausgesprochenen Grenzfall schließlich bildet der cubisme instinctif: er baut auf dem auf, „was Instinkt und Intuition dem Künstler suggerieren“, führt also direkt aus den Regionen des Abstrakten in den Expressionismus hinüber und auf der anderen Seite zu dem Futurismus, der erneut das Unmittelbare à tout prix auf seine Fahnen geschrieben hat.

Auch in Architektur und Kunstgewerbe sind Versuche kubistischer Bewegungen sichtbar geworden. Prager Künstler vor allem haben in dieser Richtung gewirkt. Auf den ersten Blick scheint das Unternehmen überflüssig, insofern jede architektonische Gestaltung kubistisch mit Raumquanten arbeitet. Sieht man näher zu, so wird ein gewisser Sinn fühlbar. Freilich nur ein gewisser Sinn; denn, näher betrachtet, widerlegt das Unternehmen seine eigene Ausgangsstellung. Schon die Existenz des Kubismus, d. h. der anschaulichen Diskussion eines gefühlten Raumes im Zweidimensionalen, ist einer der vielen Beweise, daß die Architektur, die direkte Auseinandersetzung mit dem Raumgefühl im Raum selbst tot ist, daß diese Diskussion nur noch vermittelt, an ihrem Sinnbild in der Fläche für uns einen Sinn hat. Der Versuch, vom malerischen Kubismus aus wieder räumliche, kubistische Architektur zu treiben, negiert den inneren Sinn des malerischen Ausgangspunkts: gibt es noch eine direkte Auseinandersetzung mit dem Raum als Sinnbild unserer geistigen Existenz, so ist die indirekte als bloße Wiederholung und Abschwächung sinnlos — oder umgekehrt.

Immerhin: eine gewisse Berechtigung bleibt dem Unternehmen trotz dieses Einwands. Es erhält sie wiederum von Marées aus. Hans von

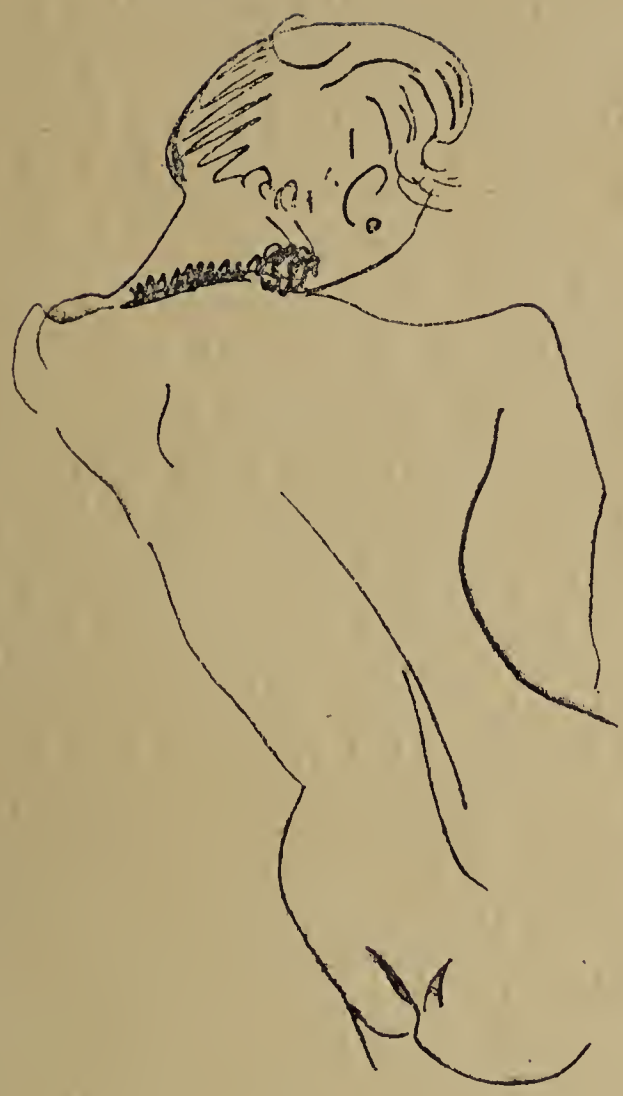
Marées gab in seinen Bildern nicht die bloße anschauliche Existenz der Dinge nebeneinander, sondern innerhalb des Räumlichen ein Sinnbild ihrer Beziehungen zueinander; der Raum wurde zum Medium, an dessen Organisation das Mit- und Ineinander seelischer Dinge ein klärendes Symbol erhielt. Der Raum schwebte, ging zwischen den Dingen; er wurde gewissermaßen aktiv gemacht, der Passivität des bloßen Daseins oder Erfülltseins enthoben. Die architektonischen Versuche der Kubisten und ihre kunstgewerblichen Arbeiten scheinen sich in gleicher Richtung zu bewegen. Der Raum wird nicht nur als Bildemittel gefühlsweise behandelt, er wird zu seinen Begrenzungen in eine neue Beziehung gesetzt: er schafft die Grenzen, die Grenzen geben ihm bewegtes Leben. Es scheint diese Versuche gegen die übrige moderne Raumgestaltung die gleiche Aktivität zu sondern, die gotische Innenräume etwa vom Romanischen scheidet. Bei diesem wird der Raum von Wänden, Pfeilern, Decken begrenzt und in gebändigter Untätigkeit gehalten; bei jenen schafft der Raum gewissermaßen selbsttätig, indem er sein Wesen auswirkt, die ihn begrenzende architektonische Organisation und Symbolisierung seiner selbst. (Der Dom von Münster ist vielleicht das schönste Beispiel solch einer seelisch organisierten Architektur: die psychischen Quelllen des gotischen Raumgefühls werden dort mit seltener Eindringlichkeit Erlebnis.) Verwandtes scheint der architektonische Kubismus anzustreben. Er löst die nur kubischen Begrenzungen auf, läßt Schränke, Stühle, Fensterstürze einspringend wie vor dem Raum zurückweichen oder vorstoßend ihn zurückwerfen und kommt so dazu, den Raum und seine Begrenzung durch die Betonung dieses Widerspruchs sich selbst aussprechen zu lassen. Die bloße tote Existenz des dreidimensionalen Mediums, wie sie das moderne Kunstgewerbe in den Vordergrund stellt, soll wieder von einer gewissen Eigenbetätigung des Raumes abgelöst werden: das soziale Gemeinsamkeitsempfinden, das Beziehungen Schaffende und Menschen und Dinge in Wechselwirkung Setzende — mit einem ganz großen Worte gesagt: das Religiöse soll wieder stärker in den Vordergrund gestellt werden. Es wird hier im wesentlichen bei der Absicht bleiben; denn es scheint, daß die Zeit

der direkten Entwicklung der Gefühlsbeziehung zum Raum endgültig vorüber ist.

Seltsam ergeht es dem Betrachter angesichts der bisherigen Versuche expressionistisch-kubistischer P l a s t i k. Sehnsucht der Zeit ist eine neue Gotik, das Schaffen einer Kunst, die der alten vor der Erfindung der Buchdruckerkunst gewachsenen an Energie des Ausdrucks und der Geistigkeit gleichkommt. In der Plastik sind die gotischen Resultate aber bisher in der Hauptsache im Bannkreis des Impressionismus gewachsen. Von Minne kann man dabei noch absehen; aber selbst Lehmbrucks Entwicklung, sofern man von einer solchen sprechen kann, bleibt den Impressionistischen verbunden. Die direkt expressionistischen und kubistischen Versuche dagegen haben bisher zu einem deutlichen Barock geführt. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtung könnte hier einen gewissen Sinn und eine innere Logik finden; der Naturalistik des Impressionismus mußte, wie der der Renaissance, der neue Ausdruckswille als Barock sich anschließen (man könnte ebenso auf die Antike exemplifizieren, die die gleiche Anwandlung schon einmal zeigt). Plastische Arbeiten von Matisse, von Pechstein und anderen knüpfen bewußt oder unbewußt bei den barocken Tendenzen Michelangelos an: der Wille zum Ausdruck ist stärker als der Wille zum Stil, den bereits Adolf Hildebrand und die Seinigen vorweggenommen und akademisiert haben. — In der Verbindung: kubistische Plastik liegt eigentlich eine überflüssige Verdoppelung, insofern jede Plastik von Natur kubistisch oder wenigstens kubisch ist. Die Versuche der kubistischen Plastiker, deren reinster Vertreter Archipenko ist, gehen indessen darauf aus, die kubische Existenz einer Gestalt des Zufälligen, Einmaligen zu entkleiden und gewissermassen das Mathematisch - Konstruktive im Aufbau, beziehungsweise den kurvenhaften Ablauf von Bewegungen rein und gesteigert zum Ausdruck zu bringen. Die Skelettierung geht nicht auf das physische, sondern auf das statisch-mechanische Gerippe: von einem Tänzer bleibt nicht das gefühlte Lebensbild, sondern ein vergeistigter Kurvenkomplex, der Ablauf, Sinn und Notwendigkeit von Gesten zu einem System von Raumkurven und krummen Flächen

vereinigt, die zugleich abstrakt und dekorativ auffaßbar sein sollen. Die Ergebnisse schwanken zwischen barocken und gotischen Wirkungen: aus diesem Faktum Schlüsse zu ziehen, wird man vorläufig ablehnen müssen, weil gerade die Plastik durch ihre engeren Beziehungen zum Naturalismus und durch ihre Betätigung am Dreidimensionalen das Problem erheblich kompliziert und begriffliche Klarheit über Absichten und Möglichkeiten hier noch weit seltener ist als im Gebiet malerischer Betätigung.

Von hier aus wird man auch die bei Kubisten und Expressionisten gleich starke Vorliebe für Negerplastik und polynesische Arbeiten zu betrachten haben — nämlich als einen Ausweg aus einem Dilemma, dem man bewußt nur schwer beikommen kann. So unlogisch es, wenigstens vom Standpunkt eines konsequenten Kubisten, ist — hier bricht die Begeisterung für unmittelbar Primitives durch alle Geistigkeit und Abstraktion. Man hat versucht, formale Auslegungen vorzuschieben, die primitive Geometrisierung dieser Götzenbilder und Fetische als das eigentlich Anziehende zu bezeichnen; das Bestimmende ist aber, was schon die Wirkungen beweisen, die Gefühlswelt, die diesen Gebilden zugrunde liegt. Inwieweit bei der Hinneigung zu dieser Plastik unbewußte Verwandtheit im Seelischen mitspricht, wieweit Unterschichten hier durchbrechen oder höher liegende durch Pervertierung verkehrt werden, mag dahingestellt bleiben; in jedem Falle, mag es sich nun um ein Unmittelbarkeitssuchen im zeitlich-räumlich Fernen statt im Erlebten, also um eine Literarisierung des Ausgangspunktes oder um ein Zurückgehen in Urahnengefühle mittels Vorzeichenänderung der positiven Entwicklungsrichtung handeln, liegt hier ein Aufheben der theoretischen Grundlagen wenigstens des Kubismus vor. Das Unmittelbare, Ungeistige, das primitive Erlebnis, das in diesen Götzenbildern seine adäquate Gestaltung gefunden hat, löst die reine Einstellung auf das mathematische Prinzip auf: es ergibt sich ein weiterer Übergang aus dem abstrakten Reich des Kubismus in die von keiner Abstraktion zersetzte Welt des Futurismus.



Matisse: Lithographie

3. DER FUTURISMUS

Auch die Erfindung des Italieners Marinetti ist aus Protest und Negation hervorgegangen. Aber nicht aus einer Auflehnung gegen eine bestimmte Tendenz des vorangegangenen zeitgenössischen Kunstwollens, sondern aus der Negation a l l e s bisherigen Schaffens. Der Futurismus ist das Produkt eines Landes, in dem die Geschichte lastend und erdrückend vor der Gegenwart steht, in dem alles Lebendige beschattet wird von dem Erbe der Vergangenheit. Er ist ein Aufschrei von Menschen, die in einem Museum aufwuchsen, deren Taten an dem Inhalt dieses Museums gemessen wurden. Marinettis Haß gegen den Passéismus, wie er alle nichtfuturistische Kunst in Vergangenheit und Gegenwart bezeichnet, ist ein Produkt Italiens, verständlich nur dem, der selbst die Belastung erfahren hat, die die ständige Vorherrschaft der Geschichte nicht nur, sondern der Kunstgeschichte bedeutet. Die Wendung gegen den wissenschaftlichen Geist des 19. Jahrhunderts, die sich im Norden vor allem gegen das Naturwissenschaftlich-Technische wenden mußte, wurde im Süden zu einer Bewegung gegen den Historizismus; die Romantik der Tradition sollte zerschlagen werden durch eine Romantik traditionsloser Gegenwärtigkeit. Die Blickrichtung sollte zunächst wenigstens im Zeitlichen umgestellt werden, aus der Vergangenheit in die Zukunft gewendet, um aus lebendig gelebtem Dasein ein Neues, Geschichtsloses, unabhängig von der Geschichte Gewordenes entstehen zu lassen.

Die Programmreden und Proteste der Futuristen (Theodor Däubler hat in seinem kleinen Buch „Im Kampf um die neue Kunst“ sehr hübsche Erinnerungen aus den Anfangskämpfen in Italien aufgezeichnet) sind in ihrem Durcheinander von Gefühl und Theorie, Prinzip und Willen zum Epater le bourgeois nur zu leicht zu widerlegen und zu entkräften. Sie sind in vielem indiskutabel; zugrunde aber liegt ihnen doch ein Gefühl, in dem etwas sehr Zeitgemäßes nach Kristallisation

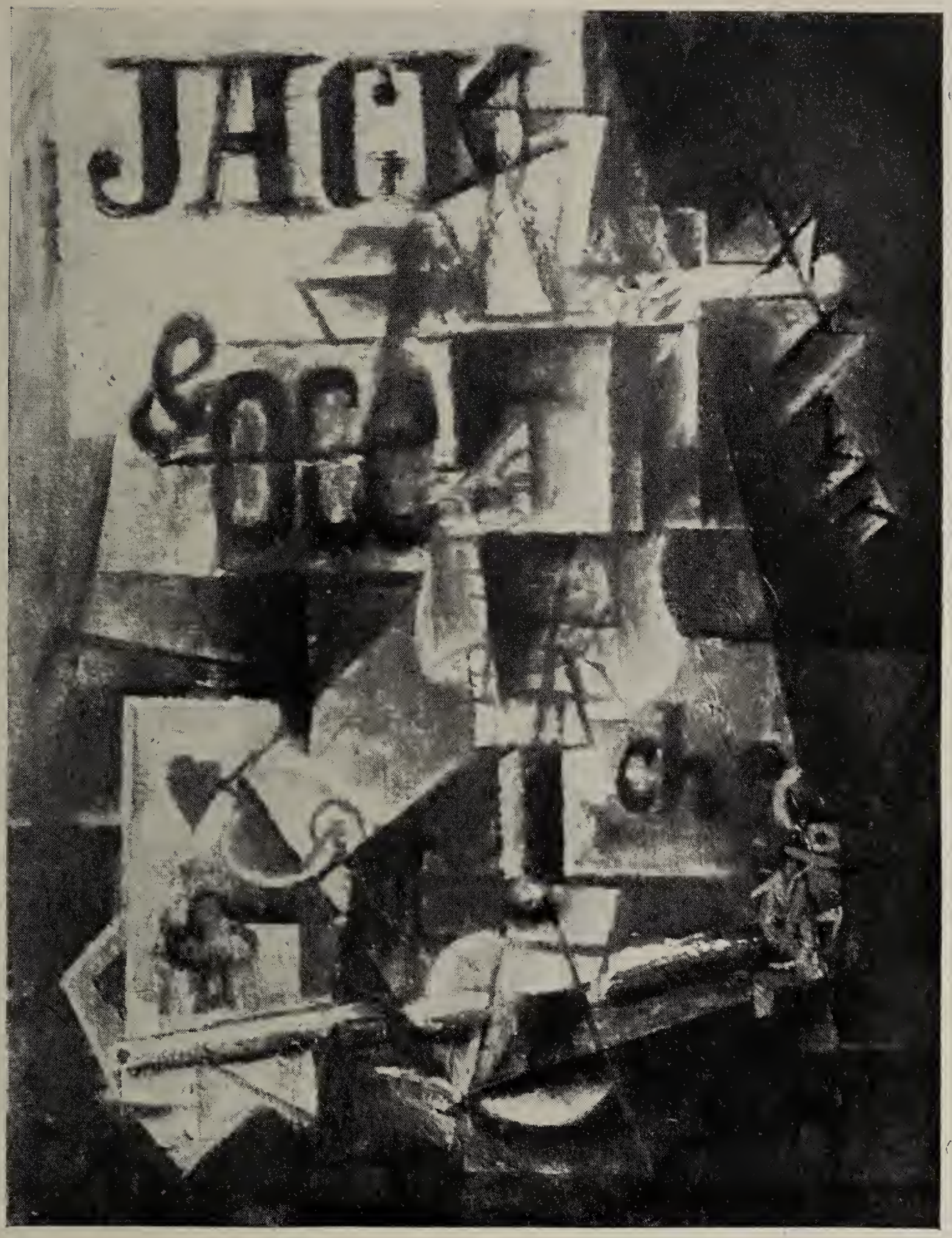


Photo Kahnweiler

Picasso: Le Verre d'Absinthe

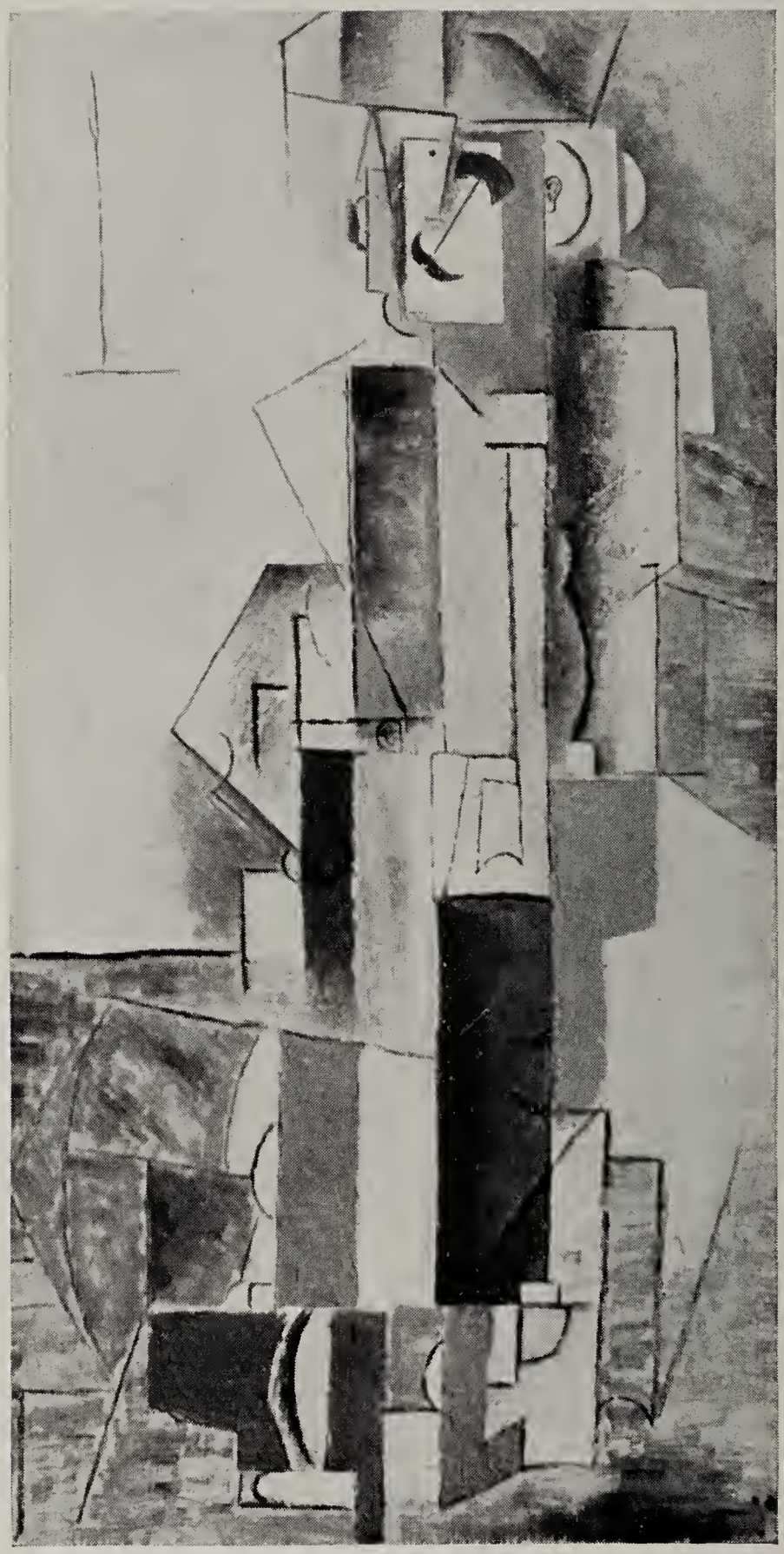


Photo Kahnweiler

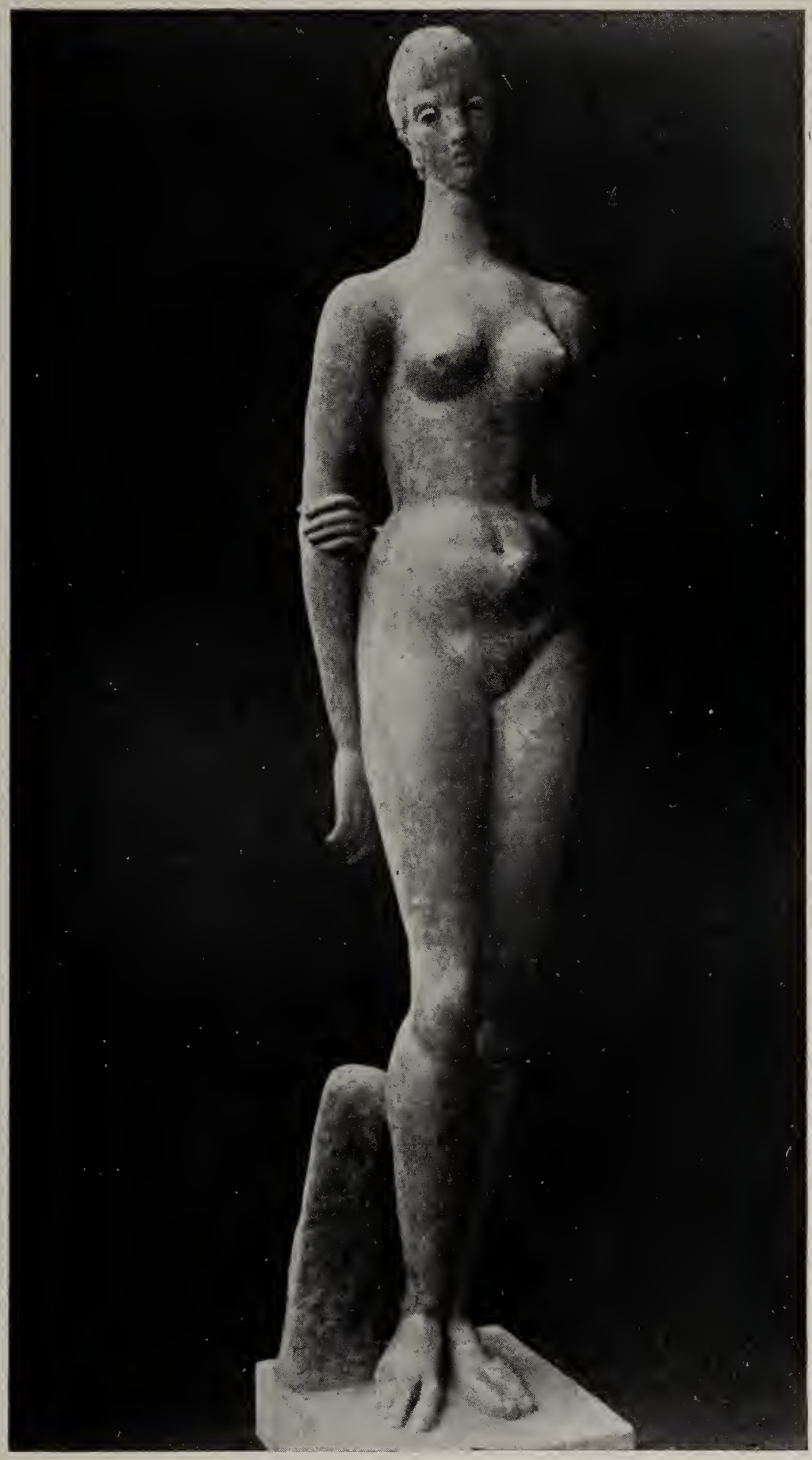
Picasso: L'Arlequin

Photo Druet

Gauguin: Soyez amoureuses, vous serez heureuses. Relief

Photo Hanfstaengl

Henri Matisse: Der Sklave



Wilh. Lehmbruck: Mädchen

Alexander Archipenko: Der Tanz

Mit Erlaubnis der Zeitschrift „Sturm“

Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

Max Pechstein: Büste

Umberto Boccioni: Die Macht der Straße

Mit Erlaubnis der Zeitschrift „Sturm“

ringt. Was hier Ausdruck sucht, ist die dumpfe Einsicht in das Hemmende der Kunstbedenken, die sich im Lauf der Entwicklung zwischen den Produktivitätskern im Menschen und seinen Ausdruck im Werk geschoben haben. Der Weg zwischen dem Erlebnis und seiner Form soll auf ein Minimum verdichtet werden, und die Kunstform selbst wird noch als Hemmnis empfunden. Die Form- und Stoffästhetik, das Reden über Was und Wie des Werks mag auch zu diesem Protest beigetragen haben und zugleich ein noch ungeklärter Instinkt für einen sich ankündigenden Wandel in dem Verhältnis zwischen Produktion im Innern und im Äußeren. Die Arbeit, die noch der Impressionismus vollkommen am Werk zu erledigen hatte, wird mehr und mehr in die Seele hineingenommen, muß sozusagen als Vorarbeit innerlich erledigt sein, bevor die äußere Tätigkeit beginnt, die nur noch den Sinn des Aufzeichnens behält. Das Schwergewicht hat sich so weit wieder nach innen verschoben, daß alle Erwägungen ordnender, kompositioneller Natur, soweit sie nicht ganz rein seelisch bedingt sind, als Rücksichten auf Ausdruckfremdes unwesentlich, ja ärgerlich werden. Der Futurismus ist die übersteigerte Groteske zu dieser Tatsache, die sehr deutlich im Falle Kandinsky sichtbar wird und mehr oder weniger den Expressionismus beherrscht, den sie, mit dekorativ-formalen Tendenzen ringend, eigentlich geschaffen hat, während der Kubismus, als im Abstrakten regierend, von diesen Erwägungen unberührt bleibt, ja sich mehr oder weniger feindselig zu ihnen stellt. Der Futurismus ist sozusagen ein illegitimer Sproß des Impressionismus: seine Negation und Zerstörung ist zunächst äußerlich, nicht so sehr aus seelischen Bedürfnissen, als aus begrifflichen Erwägungen angesichts einer auch das Innere hemmenden Umwelt gewachsen. Seine Bedeutung beruht darin, daß zuletzt auch im bewußt Angelegten ein unbewußter Zeitwille, ein Zusammenhang mit der allgemeinen Geistigkeit wirksam ist, aus deren Mittätigkeit recht eigentlich erst Wert oder Unwert sich ergeben.

Der Futurismus stellt sich in bewußten Gegensatz zu der Abstraktion des Kubismus, der gegenüber er erneut den Akzent auf das Instinktive und Unmittelbare verlegt. Gegenüber allem Vermittelten und Ver-

mittelnden geht er energisch darauf aus, nichts als das zu geben, was irgendwie unmittelbar im Rhythmus des heutigen Daseins in die Seele fällt. Indem diese Italiener aber dieses Unmittelbare zuletzt nicht in seelischen Vorgängen und Erlebnissen finden, sondern, am Materialismus kleben bleibend, sich an den jeweiligen Seeleninhalt halten, an die aus dem Wirrwarr des Ganzen sich heraushebenden Einzelwahrnehmungen und -vorstellungen, wird eine ursprünglich geistig gerichtete Strebung unter ihren Händen wieder materialistisch. Das auch von den Futuristen verpönte Darstellen der Umwelt kehrt auf einem Umweg zurück, und das Resultat sind die bekannten Impressionsragouts, die unter Ausschaltung des zeitlichen Moments zuletzt doch nur ein Übersteigern und Adabsurdumführen des impressionistischen Versuchs sind, Bewegung und Bewegtheit „darzustellen". Dieser Impressionismus des Seelenmaterials hat ein literarisches Seitenstück an dem im Anschluß an Hermann Conradi hie und da wieder auftauchenden Versuch eines Assoziationismus. Man schaltet nach Möglichkeit die Hemmungen innerhalb des Vorstellungsablaufs aus, läßt den bewußten Reihfaden fallen und die bloße Abfolge einen neuen bilden. Was die Freudschule als Prinzip psychischer Therapeutik benutzt, wird zu einer Produktionsmethode umgewandelt. Übersehen wird dabei freilich, daß man durch dieses Hemmungbeseitigen noch nicht zu den produktiven Schichten der Seele gelangt: daß man nicht in die Tiefe kommt, sondern innerhalb der empirischen Ebene verbleibt, wenn man sich das Verhältnis einmal für einen Augenblick unter dem Bilde eines dreiachsigen Koordinatensystems vorstellen will. Der Futurismus macht den gleichen Fehler: er geht nicht auf die eigentlichen Erlebnisschichten zurück, sondern bleibt in der Erfahrungsoberfläche; er schaltet nicht die begrifflichen, gefühlsleeren Zwischenregionen aus, sondern die im Grunde sehr harmlose Zeit, die es auch dem Impressionismus schon angetan hatte, erhebt die vielerörterte Simultanéité des états d'âme, die jetzt die Contemporanéité der Impressionisten ersetzen muß, auf den Schild und glaubt damit etwas grundsätzlich Neues gegeben zu haben. Es ist bezeichnend, daß die Futuristen mit Vorliebe die große Stadt zu

gestalten versuchen; der Wirrwarr und das In- und Durcheinander des Mannigfaltigen dort hat zuletzt am Bildwirrwarr automatisch ein Sinnbild.

Auf der anderen Seite kommt aber auch dieser Versuch, die Kunstbedenken von Form und Komposition auszuschalten, auf dem Wege des Impressionsmosaiks zuletzt bei irgendeiner Anordnung an: die einzelnen Eindrucksbruchstücke müssen irgendwie auf der Leinwand vereinigt, zusammengestellt, komponiert werden, so daß sich ganz von selbst irgendein ordnendes Schema ergibt. Und da die gerade Linie als das primitivste Scheidungsmittel und der rechtwinklige oder runde Bildausschnitt als der unmittelbarste sich darbieten, so treffen sich die feindlichen Brüder zuletzt doch: das abstrakte Schema des Kubismus dringt, je länger, je mehr, deutlich wahrnehmbar in die Unmittelbarkeitensammlung des Futurismus ein: nur Sensuelles und nur Zerebrales durchdringen sich und das verpönte Geistige dringt auf einem anderen Wege wieder ein. Man erlebt hier sehr deutlich die Mitarbeit unbewußter Strebungen: indem der Futurismus zunächst die rein äußerliche zeitliche Simultanéité zu gestalten versucht, kommt er von selbst bei der Simultanéité des états d'âme an, und über die Seele schleicht sich, man mag wollen oder nicht, der Geist wieder ein, und das Bild wird zu seinem Sinnbild, wie es immer der Fall war. Der Impressionismus wollte den einen Moment des Erfassens eines Eindrucks geben — seine Sehnsucht war zuletzt etwas Punktuelles, im aktiven Ichpunkt Zusammengedrängtes. Der Futurismus wird in seinen Folgeerscheinungen zur Darstellung des gesamten Seeleninhalts zu einer bestimmten Zeit: er gibt ein Spiegelbild der Vielheit des passiven Seeleninhalts vor und hinter dem Ichpunkt, dessen zentrierende Funktion aufgehoben ist. Im Impressionismus war die Konsequenz das im Moment erlebte Atom, im Futurismus die Registrierung des gesamten Seeleninhalts, der erfüllenden Materie. Materialismus ist bis hierher beides; geistig wird der Futurismus erst dadurch, daß er diesen Inhalt zu ordnen gezwungen ist, und so, ohne es zu wollen, wie der Kubismus ein Spiegelbild seelischer Ordnungen liefert.

Ansätze zu einem Hinausgehen über die reine Reproduktion ergeben sich auch insofern, als in futuristischen Bildern aus der großen Stadt, allerdings mehr oder weniger ungewollt, etwas von dem ungeheuren physikalischen Kräftenetz zur Gestaltung kommt, unter dem die Menschen der Städte leben. In dem Kreisen, Strahlen, Schießen von Farben und Linien, mit dem der Futurismus modernes Straßenleben zu versinnbildlichen sucht, wird nicht nur das gegeben, was rein materiell, inhaltlich und gegenständlich in die Seele fällt: es kommt darin zugleich etwas von der ungeheuren verworrenen Fülle von Kraftlinien und -feldern, die uns umgeben, in uns eindringen, über uns, neben uns, unter uns dahinschießen, sich kreuzen und durchdringen, zur Darstellung. Die Eingebundenheit des gegenwärtigen Menschen in das ungeheure Netz von unsichtbaren physischen Beziehungen, sein Umsponnensein von dienstbar gemachten Kräften der Natur, von mechanischen, elektrischen, optischen und akustischen Energien wird hier sozusagen anschaulich gemacht. Man mache den Versuch, dieses Netz gefangener, mathematisch organisierter Kräfte im uns umgebenden Raum einmal bewußt aufzufassen — von Untergrundbahn, Rohrpost und Telegraph bis zum Telephon, zur Wasserleitung, zur drahtlosen Telegraphie — und man wird in futuristischen Bildern das beängstigend Verwirrende, unsichtbar auf den Menschen Eindringende dieses technischen Kräftewirrwarrs irgendwie wiederfinden. Es ist etwas vom heutigen Leben, das sich hier spiegelt, wenn auch etwas Äußeres, Physikalisches, dessen Darstellung immer wieder mehr oder weniger zum Impressionismus zurückführen muß. Zugleich aber führt den Futurismus sein eigenes Glück doch wieder über dieses Stadium hinaus: indem er seine Ballettszenen oder Autobusfahrten in der Fläche aufteilt, gibt er ebenso wie der Kubismus letzten Endes Topographie der Seele: die unräumliche, unflächige Ordnung des Psychischen wird auf der Ebene projektiv symbolisiert. Verantwortlich im strengen Sinne ist der Futurismus für diese Ergebnisse nicht; sie sind aber als Symptome eines Zeitwillens, der sich jenseits aller Theorien und Programme durchsetzt, nicht ohne Bedeutung. Wo, wie in der futuristischen Plastik, die Theorie die Oberhand

bekommt, tritt das geistig Primitive in den Vordergrund: an der spröderen Materie wird die intellektuelle Blöße des Unternehmens sehr deutlich sichtbar. Die Erörterungen über das Problem der Einseitigkeit in der Plastik und der Versuch, zwischen Relief und Rundplastik einen Ausgleich dadurch zu finden, daß die Bewegung des Betrachters um die Plastik herum als Spiraldrehung in diese hineinbezogen wird, zeigen mit heiterer Deutlichkeit das Niveau, auf dem sich hier die begrifflichen Auseinandersetzungen vollziehen, und die Werkstattergebnisse bestätigen diesen Eindruck. Die sich beiläufig ergebenden barocken oder spätgotischen Wirkungen bleiben hier Assoziationen oder Ähnlichkeiten ohne tiefere Bedeutung.

Eines freilich wird man noch trotz all dieser Einwände dem Futurismus anrechnen müssen: daß er stärker als Expressionismus und Kubismus die auf die Katastrophe von Krieg und Revolution hingleitende europäische Seelensituation vorausahnend gestaltet hat. Diese auf der Feindschaft gegen alle Historie gewachsene Kunst wirkt heute schon, bei rückschauender Betrachtung, wie eine geschichtliche Prophetie. So unzeitgemäß, außerzeitlich heute ein kubistisches Bild Picassos erscheint, so lebendig und zeitgenössisch wirken Boccioni, Russolo, Carra. Das Taumelnde, zwangsmäßig durcheinander Fallende ihrer Bilder, das Gewaltsame und Aufreizende, das Materialistische und doch über den Materialismus Hinausgreifende zeigt Zustand und Sehnsucht, unhaltbar Gewordenes und neu sich Gebärendes der europäischen Menschheit in diesen Katastrophenjahren so deutlich wie wenig andere Dokumente der letzten Jahrzehnte. Für die nächste Zukunft ist der Futurismus mit seinen ersten Ergebnissen zwar nicht Wege weisend, aber Tatsächliches feststellend gewesen; ob er über diese begrenzte Blickfähigkeit für das Seiende und das aus ihm Werdende hinaus einen Wegweiser in Neues oder lediglich einen zuletzt ebenfalls nur historisch bedeutsamen Abschluß des verhaßten saeculum historicum bedeutet — darüber wird erst in späteren Tagen zu entscheiden sein.

Kubin: Illustration
zu Dostojewskis „Doppelgänger“

IV. SCHLUSSWORT

Barlach: Zeichnung

Gino Severini: Der Boulevard

Mit Erlaubnis der Zeitschrift „Sturm“

Luigi Russolo: Erinnerung an eine Nacht

Mit Erlaubnis der Zeitschrift „Sturm“

Carlo D. Carra: Beerdigung des Anarchisten Galli

Mit Erlaubnis der Zeitschrift „Sturm“

Hettner: Schlafender Pierrot

Es ist weder Zufall noch Darstellungsprinzip, daß hier fast nur von Strömungen und lediglich da und dort von Persönlichkeiten die Rede gewesen ist. Aufgabe der Gegenwart ist nicht so sehr die irgendwie bestimmte Eigenart der Einzelnen zu umreißen (wobei man heute immer zumeist auf Äußerliches würde zurückgreifen müssen), sondern es gilt festzustellen, was wir allgemein als allgemeines Streben der Zeit empfinden. Es gilt den Zeitwillen zu umschreiben und ihn auf diese Weise zum Bewußtsein seiner selbst zu bringen; derartiges kann nur geschehen durch möglichst sachliche, möglichst wenig beeinflußte Darstellung der eigenen Beziehungen zur Gegenwart und ihren Äußerungsversuchen. Worauf es zurzeit ankommt, ist nicht wissenschaftlich oder sonstwie begrifflich Deutungen für das Kunstwollen der Zeit zu finden, sondern das Gefühlsverhältnis des heutigen Menschen zur Welt gefühlsmäßig nachspürend bewußt zu machen. Nicht das durch besondere Verhältnisse bestimmte Individuelle, das zuletzt doch immer erst in seinen überpersönlichen Zügen Interesse hat, steht zur Diskussion, sondern das Verhältnis, das die Menschheit einer bestimmten Epoche zu dem, was dieser Epoche als Welt erscheint, einnimmt. Es gilt nicht ein Auseinandersetzen mit gelehrten Hilfsmitteln; Theorie und Philosopheme kommen gemeinhin zu spät und sind Formulierungen an anderem Material: es gilt den begrifflichen Ausdruck des Weltgefühls zu finden, das dem entspricht, das sich dort in Form und Farbe, in Stein oder Ton Ausdruck sucht. Das wird aber letzten Endes überpersönlich sein, ebenso wie das, was in den künstlerischen Menschen der Gegenwart nach Ausdruck sucht, zuletzt überpersönlich ist. Ein Instinkt dafür ist bei den Schaffenden zweifellos vorhanden: nicht umsonst ist das religiöse Moment allerorten wieder in den Vordergrund getreten. Der Einzelne empfindet sich heute mehr oder weniger als Glied einer Kette, einer Gemeinsamkeit: er spürt, daß er irgendwie Ausdrucksmedium der Weltseele ist, daß ein Geistiges in ihm schafft, etwas Umfassendes, ihn Tragendes und nicht

sein kleiner Wille in den Schranken der Individuation. Man fühlt auch hier die Reaktion auf das atomistische Prinzip des Impressionismus: dem „Wie i c h es sehe“ tritt ausgesprochen oder unausgesprochen ein „Wie w i r es sehen“ entgegen. Wie auf eine ironische Antinomie könnte man daneben auf das Faktum verweisen, daß der Impressionismus dieses sein sehr persönliches Verhältnis zur Welt widerspruchslos mit der Allgemeingültigkeit wissenschaftlicher Betrachtung und Darstellung zu verknüpfen suchte, während die Jüngeren ihr auf Gemeinsamkeit gestelltes Wollen auf der Betonung einer persönlichsten Angelegenheit, des Gefühls, aufbauen. Der soziale Wille der vorhergehenden Generation scheint bereits unmittelbares Gemeingut geworden zu sein — und es ist kein Zufall, daß bei aller Verschiedenheit im einzelnen die Gesamtheit aller von der neuen Bewegung Getragenen (ein paar abseitige Erscheinungen ausgenommen) etwas unendlich Verwandtes, Zusammengehöriges, vor allem in bezug auf die Ausdrucksenergie, hat. Eine gemeinsame Welle trägt sie alle — eine Welle, die Verwandtes auf allen möglichen anderen Gebieten, innerhalb der Dichtung, der Musik, des religiösen Lebens emporgetragen hat. Die Abwendung von dem impressionistischen Darstellungsprinzip in Lyrik und Roman braucht kaum mehr betont zu werden, und vom Drama hat schon Frank Wedekind hellseherisch festgestellt, daß uns nur noch die Werke interessieren, die vom Dichter selbst handeln. Die Rückkehr zum Expressionismus ist auf all diesen Gebieten so deutlich sichtbar, daß sie eigentlich schon selbstverständlich geworden ist; das Versinken Ibsens und Wedekinds Aufstieg, das Verblassen Hauptmanns und vor allem die allgemeine schwankende Ungewißheit angesichts der erneut erschwerten Aufgabe der Dichtung, die wieder Gefühlsverdichtung und nicht nur Reproduktion sein soll, sind nur Symptome dafür. Es wäre aber auch ein leichtes, zu zeigen, wie die Fortbildung der Stephan Georgeschen Lyrik in den Großstadtversen der sogenannten „fortgeschrittenen Lyriker“ durchaus parallel mit den futuristischen Velleïtäten läuft und wie doch ungewollt auch hier ein Zeitausdruck sich ergibt; man könnte Werfels Dichtung und die vieler seiner Genossen aus der

Sehnsucht besitzloser Expressionisten herleiten, und man könnte (was mehr als ein müßiger Vergleich wäre) aufzeigen, wie die Vorliebe der Zeit für den späten Beethoven, vor allem für die letzten Quartette auf dem instinktiven Gefühl dafür beruht, daß dort die gleiche unsinnlich zerebrale Abstraktion am Werk ist, die heute in den Rätseln des Kubismus fühlbar wird. Man könnte ferner auf die Wandlung verweisen, die sich in der modernen Psychologie ankündigt, auf die Rückkehr vom Naturwissenschaftlichen zum „Seelischen", auf das neue Zeitgemäßwerden Hegels, den die Zeit über das nur Begriffliche seiner Epoche hinaus zu steigern und so erneut zu erleben beginnt. Es ist eben der gleiche Gesamtgeist, der alle diese Bestrebungen speist, der die neuen sublimierten religiösen Bestrebungen trägt, die trotz aller liberalen und monistischen Halbheiten mehr und mehr zutage treten, der gleiche Wille, der noch hinter den geisteswissenschaftlichen Versuchen Rudolf Steiners steht und diesem seltsamen Menschen eine Gemeinde zuführt. Es ist mehr als Zufall, daß man in den Schriften dieses Propheten einer neuen Geistigkeit Visionen geschildert findet, die vor allen kubistischen, futuristischen und expressionistischen Bildern aufgezeichnet, wie vorweggenommene Beschreibungen moderner Darstellungen wirken. Ich will ein Beispiel hersetzen: in Steiners „Erkenntnis höherer Welten", dessen dritte Auflage bereits 1909 vorlag, heißt es: „Der Hellseher . . . kann für jeden Gedanken, für jedes Naturgesetz eine Form nennen, in denen sie sich ausprägen. Ein Rachegedanke z. B. kleidet sich in eine pfeilartige, zackige Figur, ein wohlwollender Gedanke hat oft die Gestalt einer sich öffnenden Blume usw. Bestimmte bedeutungsvolle Gedanken sind regelmäßig, symmetrisch gebildet, unklare Begriffe haben gekräuselte Umrisse." Derartiges findet sich vielfach; die Verwandtschaft liegt auf der Hand, und es ist kein Wunder, wenn man von hier aus eine Art von transzendentalem Impressionismus zu entwickeln versucht hat, der das bunte Bild der gegenwärtigen Bestrebungen noch um eine Nuance reicher macht.

In der Tatsache dieses Zusammenstimmens mit dem Gesamtwillen der Zeit wäre eine Rechtfertigung der erörterten künstlerischen Ten-

denzen, gesetzt den Fall, daß sie einer solchen bedürften, im Grunde bereits gegeben. Darüber hinaus aber bekommt die impressionistische Vergangenheit, aus der neuen Situation heraus betrachtet, eine Beleuchtung, die eben dieser Vergangenheit einen noch schöneren und tieferen Sinn verleiht, als sie ihn aus ihrer eigenen Notwendigkeit heraus bereits besaß, während rückwirkend gleichzeitig auch die Gegenwart, in dieser Betrachtung verstärkt, sinnvoller und bedeutsamer erscheint. Wenn die Generation des Expressionismus sich erneut an alle gesteigerten Ausdrucksprobleme wagen kann, so dankt sie das nicht zum kleinsten Teil der fast Allgemeingut gewordenen malerischen Kultur, die geschaffen und ausgebreitet zu haben die Generation des Impressionismus mit Recht sich rühmen darf. Der Impressionismus sah in dieser Kultur des Darstellungsmittels einen wesentlichen Sinn malerischer Betätigung überhaupt: gleichzeitig schuf er damit das Werkzeug des Ausdrucks für ein neues Geschlecht, das sich nach dem wissenschaftlichen und dem Wirklichkeitsrausch der Väter wieder auf sich selbst und den menschlichen oder, wenn man so große Worte gebrauchen will, den göttlichen Sinn des Produktivseins besann. Dem Kritizismus Kants folgte eine erneute Hochflut der Metaphysik: den des Impressionismus (dem zeitlich wie theoretisch die kluge und rein Kantische „Kunsttheorie" Konrad Fiedlers entsprach) löst ein neuer Ausdruckswille ab, der wiederum das Metaphysische und Absolute suchen geht — nicht mehr, wie es die alte metaphysische Ästhetik forderte, im Objektiven, in der Darstellung der „Ideen" als der ewigen Vorbilder der Dinge, nicht mehr nur im passiven Erleben, in der Hingebung an die Umwelt, sondern in der erneuten Einkehr in die metaphysischen Schichten der eigenen Seele, in der möglichst direkten Gestaltung der eigenen Beziehung zum Transzendenten. Unternommen werden aber konnte das Wagnis nur auf Grund der Klärung und Reinigung der Mittel, die die vorauf-gehende Generation mit seltener Konsequenz vollzogen hat.

Es ist mehr als einmal vorsucht worden, die ganzen modernen Versuche, soweit sie nicht als dekorativ kunstgewerblich ausscheiden, als Bluff oder, gröber ausgedrückt, als bewußten Schwindel hinzustellen

Der Vorwurf richtet sich im wesentlichen gegen Kubismus und Futurismus, weil dort das abstrakte Schema sehr klar am Tage und die Annahme eines vorher aufgestellten Rezeptes am nächsten liegt. Es wäre ebenso müßig, diesen Verdacht wiederum als Äußerung reaktionärer Gesinnung fortverdächtigen, wie ihn durch Gegengründe widerlegen zu wollen — und es wäre zugleich überflüssig. Denn selbst wenn der Quell eines solchen Unternehmens nicht reines Gefühl, sondern von Erwägungen infiziert wäre: es gilt auch hier: „Das erste steht uns frei, beim zweiten sind wir Knechte." Die Möglichkeit bewußter Mache ist wohl da und dort im Einzelfall einmal gegeben: im Großen ist sie unmöglich, weil der Allgemeinwille, der Logos der Zeit, das Gesamt-Ich, das all die Einzelexistenzen einer Epoche umspannt, oder wie man diese Gemeinsamkeitskraft sonst noch nennen will, zuletzt doch der Sieger bleibt. Auch der Einzelne, der nur sich zu folgen glaubt, steht unter dem Gesetz des Allgemeinen: je eigener seine Arbeit und ihre Ergebnisse, um so tieferer Gemeinsamkeitsbesitz sind sie — und sein scheinbar persönlichstes Wollen ist zuletzt überpersönliche Notwendigkeit. Sicherlich ist bei den Anfängen des Futurismus (neben lokalen Bedingtheiten) Lust am Bluff und primitive Theorie beteiligt gewesen: es ist bereits darauf verwiesen, wie sich unter dem Zwang allgemeiner Zeitkräfte aus diesen indiskutablen Anfängen durchaus Wertbares ergeben hat. Es wäre — theoretisch — durchaus nicht ausgeschlossen, daß der Kubismus in seinen Anfängen ein Rezept oder ein Trick gewesen wäre; seine Ausbreitung und Fortbildung entzog ihn dem Einzelwillen und unterstellte ihn dem Gesamtgeist, der wiederum nur darum reagieren konnte, weil das Unternehmen, selbst wenn es aus Erwägungen entstand und nicht aus erlebtem Gefühl, im tiefsten zeitgemäß war. Der beste Beweis dafür ist die Tatsache, daß schon lange vor Picassos Bekehrung überall Zeichnungen mit immer stärkerer Mathematisierung auftauchten, daß es von Otto Hettner (der überhaupt schon früh ein gut Teil wertvolle Versuche zu der neuen Kunst beigesteuert hat) ein paar Harlekinbilder gibt, in denen genau der gleiche Wille am Werk ist, wie in den späteren kubistischen Arbeiten französischer Herkunft

und gleichzeitig eine Ausdruckskraft, die sie zu Bindegliedern zwischen Kubismus und Expressionismus macht. Die Möglichkeit des Bluffenwollens kann man deshalb geruhig bestehen lassen: die Folgeerscheinungen zwingen zu dem gleichen Ernst der Diskussion, wie wenn der Ausgang reine Mystik wäre. Die Berufung des Kubismus auf Cézannes vielzitiertes Wort: „Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central" — sie ist zuletzt auch nur eine Rechtfertigung a posteriori, ein späteres Zusammenhangschaffen aus der instinktiven Einsicht heraus, daß die gleiche Kraft, die bei Cézanne das schuf, was er in diesem Satz begrifflich auszudrücken versuchte, auch in den tastenden Versuchen der neuen Abstraktion am Werke ist.

Eine andere Frage ist es, ob die Dinge, die hier entstanden sind, nicht erst die eine Seite einer umfassenderen geistigen Phase darstellen — ob die Differentialrechnung des Kubismus beispielsweise nicht erst durch eine entsprechende künstlerische Integralrechnung ihre Vollendung bekommen kann. Man wird es abwarten müssen, mehr noch, als man sonst Entwicklungen abwarten mußte, weil alle diese Versuche sich von der natürlichen Existenz des Menschen sehr weit entfernt haben nach der Seite seines geistigen und religiösen Daseins hinüber. Dort liegen die Ziele: die Werke sind halb Wegweiser, halb Stationen am Wege. Zu hoffen ist nur eines, daß nämlich, so wunderlich das klingen mag, die Bewegung nicht wieder in eine Kunstbewegung ausläuft, daß nicht das Stilsuchen oder der Kompositionswille oder irgendein anderes historisch begriffliches Ideal die Hauptsache wird und nicht der Ausdruckswille. Denn es kommt heute nicht darauf an, Kunst zu machen; das ist jetzt wirklich etwas Nebensächliches und Luxushaftes geworden; es gilt, im Werk uns zu erwerben, unser Weltgefühl, unsere geistige Existenz nicht nur darzustellen und auszudrücken, sondern sozusagen überhaupt erst im Objektivieren zu schaffen. Wir kommen vom Impressionismus her; die Betonung des Formalen, des „Wie", steckt uns allen noch im Blute: die Aufgabe wird sein, dieses Erbteil zu wandeln, auf sein

richtiges Maß nicht nur, sondern auf seinen richtigen Sinn zurückzuführen. Das Problem ist auch hier unendlich erschwert: es gilt den Ausgleich zu finden zwischen historisch erworbenen Kunstbedenken und zeitgenössischem Ausdruckswillen, sei es abstrakter, sei es unmittelbarer Art. Die Schaffung künstlerisch noch so einwandfreier, komponierter und durchgebildeter Werke ist letzten Endes ebenso sinnlos geworden wie die Produktion schmückender Werte bei Abwesenheit jedes höheren Sinnes und Zweckes für diesen Schmuck. Wir haben den großen religiösen Sinn nicht mehr, der im Mittelalter die Kirche gewissermaßen als geistiges Zentrum der Allgemeinheit hinstellte und nun jeden aus seinem Gefühl heraus dieses Symbol des Höchsten nach seinem Sinne schmückend steigern ließ: unsere Aufgabe ist es vielmehr, die neue Religiosität, die werden muß, auch mit den Mitteln der Kunst erst bauen zu helfen. Unsere Kirche ist noch nicht da, wir müssen sie erst erschaffen — und daran zu wirken, wenn auch niemals direkt im Hinblick auf dieses Ziel, sondern immer nur indirekt im Verfolgen des Jeweiligen, durch keinerlei fremde Rücksichten, nicht einmal durch die des eigenen Metiers gehemmt — das ist zuletzt wohl der Sinn der neuen Kunst, kann es vor allem nach den Erschütterungen der letzten Jahre nur sein. Wie weit diese auf die Weiterentwicklung einwirken werden, inwieweit die inzwischen herangereifte Generation mit neuen Zielen an den langsam Geschichte werdenden Expressionismus herantritt — das ist heute noch nicht abzusehen. Das Entscheidende bleibt das Weitergehen im Geistigen. Der wirtschaftliche Niedergang, die ungeheure Belastung, der wir entgegengehen, bleibt für das Wesen der Kunst belanglos. Etwas Neues kann sich nur bilden, wenn der Geist, das Lebensgefühl ein anderes wird — nicht wenn der äußere Besitz wechselt. Der Reichtum des neuen Kaiserreichs hat unsere wirkliche Kunstentwicklung nicht im geringsten gefördert oder auch nur berührt; so wird die kommende Armut am Wesentlichen unseres Seins kaum etwas ändern. Sie wird vielleicht viele abschrecken, sich als Künstler zu betätigen; dann können wir sie nur begrüßen. Sie wird viele Aufträge verhindern; wir wollen uns, im Interesse der Kunst, dessen freuen. Denn das, was

wirkliches Leben ist und seine Ewigkeit im Werk sucht — das ist ihr unzugänglich und wird es immer sein. Das technisch-wissenschaftliche Zeitalter des Impressionismus ist mit diesen Kriegsjahren und mit der Revolution endgültig zusammengebrochen: die Bahn ist frei. Jetzt warten wir auf die Jungen, die eine neue Zukunft bauen helfen.

Rudolf Großmann: Bildnis

Max Beckmann: Selbstbildnis. Radierung

Meidner: Zeichnung

Druck von E. Haberland, Leipzig

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 124393262